ISSN 0130-6405

7 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

7

88

«Мексиканская фантазия»

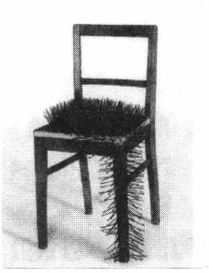
Режиссер Олег Ковалов

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**«СЕРЕБРЯНЫЙ ГВОЗДЬ»: ИТОГИ МАЛОБЮДЖЕТНОГО ПРОРЫВА** ...МЫ НЕ ГОТОВЫ К РЕАЛЬНОСТИ ТЕХНИЧЕСКИ И ФИНАНСОВО... НАМ ОСТАЕТСЯ ТОЛЬКО ВЯЛО МЯМЛИТЬ НА ПСЕВДОНОВОМ ЯЗЫКЕ И ВЫРАЖАТЬ СВОИ МЫСЛИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО НЕВНЯТНО. *АЛЕКСАНДР БАШИРОВ* ❑**БЕРЛИНАЛЕ: МОДА НА САНТИМЕНТЫ** СЛЕЗЫ ДОКАЗАЛИ В БЕРЛИНЕ СВОЕ УСИЛИВШЕЕСЯ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ЦЕНИТЕЛЕЙ И ОЦЕНЩИКОВ ИСКУССТВА. *НИНА ЗАРХИ* ❑**«ЧИСТИЛИЩЕ»: ВЗРЫВ, ОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ НЕВЗОРОВЫМ** Я ПРОТИВ ТОГО, ЧТОБЫ СВЯЗЫВАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ С ЛИЧНОСТЬЮ АВТОРА. *СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ* ❑**О ЖИЗНИ ЛИТЕРАТУРЫ «ПОСЛЕ СМЕРТИ»** СЕЙЧАС ПЕРЕДЕЛКИНО — ЭТО НЕКРОПОЛЬ... *ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ* ❑**SCORSESE = SCORSESE = SCORSESE** КАРТИНЫ СКОРСЕЗЕ ВЫСТРАИВАЮТСЯ В НЕПРЕРЫВНЫЙ ОБРАЗОПРОИЗВОДЯЩИЙ КОНВЕЙЕР, СТРЕМЯЩИЙСЯ К ИДЕАЛЬНОЙ ФОРМЕ КРУГА. *ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ* ❑**«НИКА»: АКАДЕМИКИ «ГОЛОСУЮТ СЕРДЦЕМ»** ЧТО Ж, КИНОАКАДЕМИКИ ТОЖЕ ЛЮДИ. И НИЧТО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ИМ НЕ ЧУЖДО. *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**НТВ: ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ГРАФИКА КАК ВИЗУАЛЬНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ЖИЗНИ** ДИЗАЙН — ЭТО НЕ КРАСОЧКИ, ЭТО ПРЕЖДЕ ВСЕГО ФУНКЦИИ. *СЕМЕН ЛЕВИН* ❑**ПАМЯТКА О ПРИДУМАННОМ СЮЖЕТЕ** Я НЕ В СОСТОЯНИИ ОБЪЯСНИТЬ СТРАННУЮ СУДЬБУ ЭТОГО ФИЛЬМА: МОЖЕТ, ЭТО ДАЖЕ И НЕ ФИЛЬМ, А ПРЕДПОСЫЛКА, СТИМУЛ, РАССКАЗИК, СЛУЖАЩИЙ ОБРАЗЦОМ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ. *ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ*

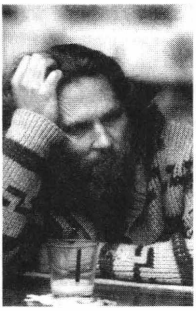
С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



5 Н СИРИВЛЯ
Кризис среднего возраста

РЕПЕРТУАР

19 
НИНА ЗАРХИ
Слезы капали

24 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Большая иллюзия

26 НИНА ЦЫРКУН
Занимайтесь войной, а не любовью!

29 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Тарантино с человеческим лицом

31 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Виртуальная трагедия

33 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Дальневосточные изыски

35
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Оптическая фантазия № 5
Беседу ведет Н Сиривля

43 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Ход ассоциаций по ходу счастливой нелюбви

47 ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА
На правах телезрителя

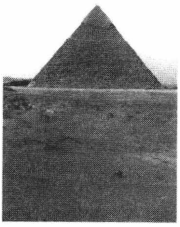
50 ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА
Зрелище иного рода

55 СЕРГЕЙ КОВАЛЕВ
Единожды солгавши...

58
С СЕЛЬЯНОВ
Это — кино

60 ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Семь тысяч секунд войны

65 АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
Война и сообщество



КОММЕНТАРИИ

73

ВАДИМ Ю ЦАРЕВ

Глобализм, культуризм и культ-туризм

76

ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

Передел в Переделкино

79

НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА

Размышления в «зале ожидания»

ИМЕНА

83

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ

Магическая формула Мартина Скорсезе

92

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

«Куда идет кино?»

РАЗБОРЫ

99

ЕЛЕНА СТИШОВА

Разум и чувства

104

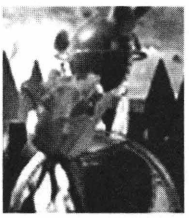
Победители конкурса Российской академии кинематографических искусств «Ника» за 1997 год

106

СЕМЕН ЛЕВИН

«НТВ-дизайн» — пространство классной игры

Беседу ведет Юлия Панкратова



113

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

ТВ-заставка — дело тонкое

116

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

Анимация для телешопа

122

Телереклама: игрушки для взрослых, или Новейший способ честного отъема денег у потребителя

ЧТЕНИЕ

127

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, БЕРНАРДИНО ДЗАППОНИ

Феллини — блокнот режиссера

160

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Гюнтер Юккер
Стул (II) 1963

Н.СИРИВЛЯ

Кризис среднего возраста

Время

Кинофорум «Серебряный гвоздь» — очередной, четвертый смотр достижений наших, условно говоря, молодых кинематографистов, съехавшихся в конце марта в Сочи, дабы оценить свои картины по гамбургскому счету, — пришелся на межсезонье: зима вроде закончилась, солнце светит, все цветет, и город лениво и нехотя начинает подумывать о том, что придется вскоре принимать и ублажать толпы курортников, готовых за свои деньги получать разнообразные удовольствия. Собственно, та же ситуация и в нашем кино: время кризиса и малокартинья позади, появилась возможность снимать, и художникам волей-неволей приходится разворачиваться в сторону зрителя, готового платить деньги за то, чтобы ему сделали хорошо и красиво.

Дивная эпоха абсолютной свободы (в том числе и от потребителя), давшая «путевку в жизнь» режиссерам перестроечно-постсоветского поколения, завершилась. Контуры новой пока теряются в тумане. Конец десятилетия, конец века, «конец истории»... А для молодых режиссеров, незаметно достигших сорокалетнего рубежа, еще и конец этой самой молодости. Программа юношеской самореализации — заявить о себе, добиться известности, славы, какого-то положения — исчерпана. Новую — на следующую пару десятилетий — каждый придумывает себе сам. В этот момент распадаются все «новые волны», и художники пускаются в самостоятельное плавание. Но наших «молодых» режиссеров кризис — и социальный, и творческий — пока что объединяет. Все вынуждены идти, «взявшись за руки», просто, «чтоб не пропасть...».

Нынешний кинофорум стал подведением итогов так называемого «малобюджетного прорыва», когда поколение, сплотившись и найдя способ обойти «старших товарищей» в очереди за скудным государственным финансированием, сумело-таки осуществить на пленке заветные творческие мечты. В 1997 — 1998 годах свои новые фильмы показали О.Фомин, не снимавший с 1992 года, М.Пежемский и Н.Пьянкова, сделавшие предыдущие картины в 1993 году, А.Балабанов, Д.Месхиев и не поспевший к кинофоруму А.Хван, снявшие в 1995 году короткометражки для альманаха «Прибытие поезда», инспирированного все тем же форумом. Если добавить сюда режиссерские дебюты таких «зрелых» художников, как прославившийся еще на заре перестройки в фильмах С.Соловьева А.Баширов, мэтр русского рока Г.Сукачев или В.Машков — успешный театральный режиссер и один из самых популярных актеров последнего десятилетия, — то можно сказать, что кинематограф предоставил уникальную возможность высказаться целому поколению людей, достигших «среднего возраста». Кинофорум же, собравший всех вместе, позволил посмотреть на них, выслушать, понять, что их объединяет и разделяет, оценить вне столичной суеты, рекламы и рыночной конъюнктуры направление и результаты их творческих поисков.

Место

Номенклатурный санаторий «Сочи» — сталинско-брежневский парадиз с каскадным парком, куртинами, уединенными дачками, где отдыхали некогда маршал Жуков и прочие советские небожители, — выполнял роль постмодернистского задника в этом собрании молодых кинематографистов, программно отрицающих любой, и в том числе советский, официоз. Н.Пьянкова в бушлате, спящая на лавочке под сводами псевдоклассического портика, смотрелась столь же парадоксально, как и Г.Сукачев на роликах в чинной столовой с видом на море. Впрочем, неспешно-вегетативный, санаторный стиль жизни, когда за завтраком обдумываешь меню на три дня вперед, пьешь перед едой целебный отвар шиповника, а туча воспитанных официанток следит, чтобы ты ни в коем случае не пересаживался за чужой столик, оказывал свое умиротворяющее воздействие. Никаких особых безумств и вакхического разгула на кинофоруме не было. Даже лысый трубач, бегавший с утра до ночи, пытаясь привлечь к себе внимание, даже крутые мальчики из рок-группы «Ва-банк» и «новые русские девочки» из группы «Стрелки», полученные методом клонирования от Spice Girls, танцевавшие по ночам зажигательные танцы, а днями лежавшие в баре на мягких диванах, не могли нарушить сонный покой этого места. Genius lokus в спортивных штанах, с солидным брюшком и лысиной хранил его да и самих вре-менных посетителей от излишних проявлений присущего им по жизни радикализма.

Люди

Участники кинофорума отчетливо делились на персонажей и зрителей — то бишь журналистов, телевизионщиков, операторов, фотографов и прочих создателей public relations. Среди персонажей главными были, конечно же, режиссеры. Почти все кинорежиссеры, за редким исключением, оказались невысокого роста. Что называется, метр с кепкой (тут можно поразмышлять, какую роль комплекс Наполеона играет в становлении людей данной профессии), причем кепка, точнее — бейсболка, была едва не обязательным атрибутом профессии: режиссеры носили ее как сакральный головной убор, наподобие шапки Мономаха. Олег Фомин на вопрос, как он умудрился совмещать в своей картине функции актера и режиссера одновременно, так и ответил: «Проблема только одна — когда я в кадре, я надеваю шапочку, когда я за камерой, я надеваю кепочку...»

Отдельные режиссеры вместо кепки носили специальный жилет с множеством карманов, но в общем тяга к профессиональной униформе была почти тотальной. Выделялся на этом фоне Олег Ковалов: во-первых, высокий, во-вторых — без кепки, в-третьих, без жилета, а наоборот, в пиджаке. Но он и кино делает не такое, как все: монтирует преимущественно из готового, ему не нужно общаться с актерами и прочей съемочной челядью, потому и нет необходимости производить на окружающих магическое впечатление.

Актеры были в основном при режиссерах (косвенное свидетельство того, что режиссер по-прежнему остается ключевой фигурой в нашем кино и до системы звезд нам еще далеко). Николай Лебедев прогуливал по парку Катю Гусеву, Олег Фомин — Аню Молчанову, Евгений Юфит — Владимира Маслова, Наталья Пьянкова — Глеба Сошникова и т.д. Самостоятельной фигурой была лишь Дина Корзун, которая существовала независимо от Валерия Тодоровского, главным образом потому, что стала «открытием кинофорума» («Серебряный гвоздь» с такой формулировкой был ей вручен на закрытии) и ее беспрестанно одолевали журналисты.

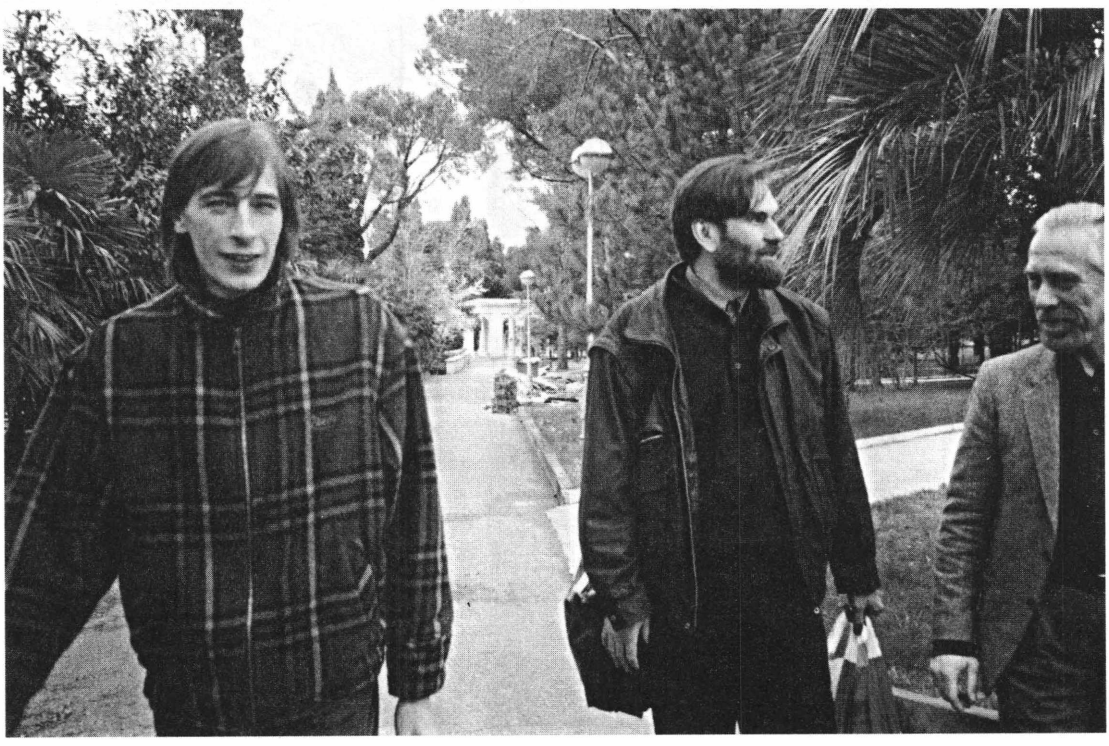
Отдельными и загадочными людьми были сценаристы. Как выяснилось на кинофоруме, все молодое кино держится на творческих исканиях трех колоритных персонажей — Ренаты Литвиновой, Ивана Охлобыстина и Константина Мурзенко. Про сценаристов ходили легенды. О Литвиновой, правда, говорили мало. Зато отсутствовавший И.Охлобыстин прославился тем, что умудрился продать один и тот же сценарий сразу двум режиссерам, в результате чего возникли местами похожие до неразличимости фильмы «Американка» и «Кризис среднего возраста». «Из сказанного следует только одно, — резюмировал эту историю Г.Сукачев. — Ванька Охлобыстин — гений. Но жулик, как все гении».

Подробностями работы с Охлобыстиным поделился и Олег Фомин, снявший по его сценарию фильм «Мытарь».

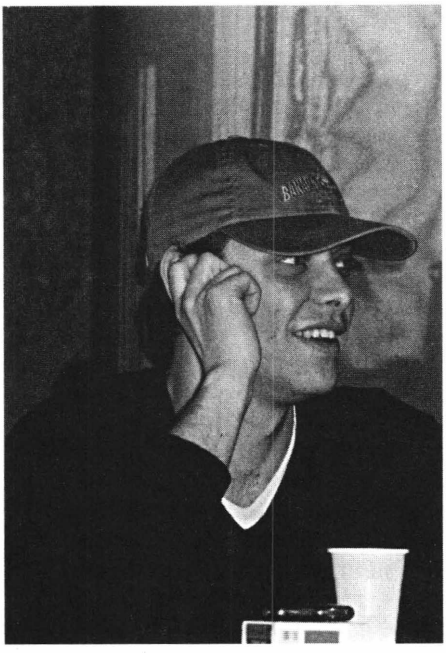
Олег Фомин. Охлобыстин — это Моцарт, которого посещает какая-то идея, он записывает ее на бумаге и забывает о ней Поэтому, когда я рассказывал ему, что он написал, он говорил· «Олег, ты с ума сошел! Там совсем другая история. Взрослый мужик общается с молодой девкой и не знает, о чем с ней разговаривать » Я ему· «Ваня, любимый, но нужно же какое-то действие». Он мне: «Там ничего этого нет, успокойся!» В общем, то, что я снял, практически не имеет отношения к Ваниному сценарию. Он это сам признал, на этом мы с ним и договорились. Ваня сегодня озабочен совершенно другими делами, он хочет родить семерых детей. Я его очень люблю, и дай Бог ему здоровья.. У него сейчас особый период. Когда я приехал к нему домой, чтобы показать материал, он полчаса пел мне псалмы Доставал из разных карманов и пел сначала одни, потом другие, потом третьи И говорил: «Фома, никак не могу их выучить, ни один, блин Написал тут три варианта » В этом весь Ваня. Обсуждать его я не имею права, поскольку как яркая личность он имеет право на любые эксперименты А все, что я хотел сказать, я сказал в своем фильме

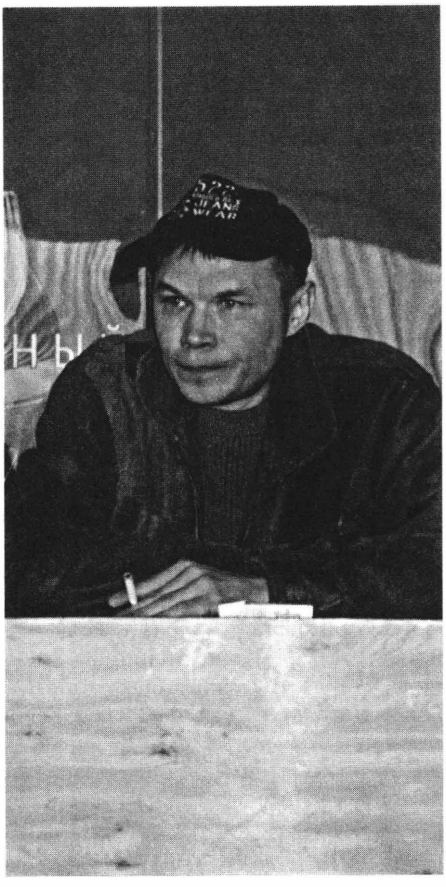
Константин Мурзенко, по сценариям которого были поставлены две с половиной конкурсные картины («Мама, не горюй!», «Тело будет предано земле...» и «Упырь», снятый «по идее» Мурзенко), длинный, тощий и несколько даже извилистый молодой человек с демоническим профилем, присутствовал на форуме, но хранил загадочное молчание. Внешность у него настолько специфическая, что сочинские милиционеры пытались арестовать его прямо на летном поле, стоило ему на два шага отстать от респектабельного Сергея Сельянова. Сценарии у Мурзенко тоже специфические: с множеством персонажей, которые гоняются друг за другом в наркотическом бреду и разговаривают на совершенно непонятном, блатном языке. Мурзенко, впрочем, считается очень талантливым и перспективным сценаристом.

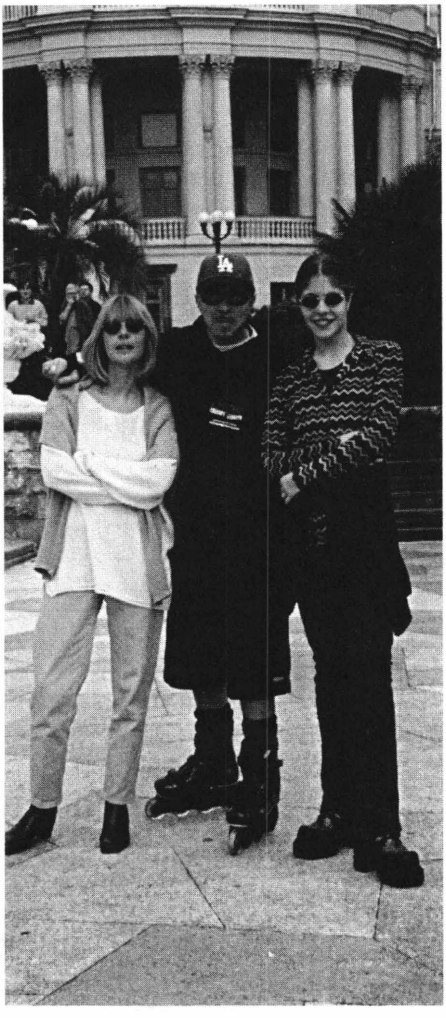
Максим Пежемский. Мурзенко — это явление Человек без киношного образования, не знающий всех наших тонкостей, но с совершенно свежими идеями. Его умение придумывать мизансцены на сочетании одного героя с другим и сочинять криминальные диалоги поразительно. Мы все на него купились и по мере сил

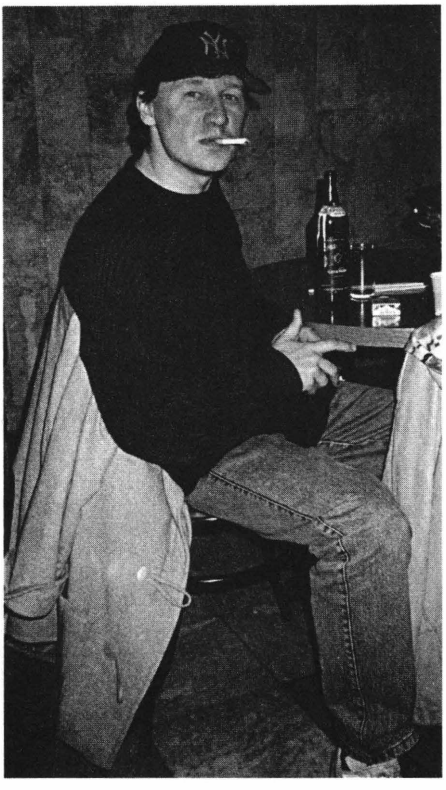


К.Мурзенко, С.Сельянов, В.Маслов









В.Тодоровский

А.Баширов

В.Глаголева, Г.Сукачев и Аня Нахапетова

О.Фомин

пытались выстроить истории из его материала Мне, во всяком случае, пришлось дорабатывать сценарий, но все же довести его до кондиции не удалось Сейчас Костя освоился в нашем мире и научился придумывать мощные и сильные истории. Я читал его новые сценарии — к ним придраться гораздо сложнее

Сергей Сельянов. Есть мнение, что Мурзенко пишет примерно одно и то же· криминальные комедии с забавными словами и репликами, построенными по одному ему ведомым законам Я думаю, этим он не исчерпывается Он ярко выражает время, и сколько бы мы ни иронизировали над фильмами про бандитов, есть в этом что-то привлекательное для искусства Мурзенко, мне кажется, еще много всякого способен придумать. энергичные, яркие сюжеты, нестандартные ситуации. Сейчас мы собираемся запускать его сценарий «Реактивный ступор», который будет снимать Томаш Тот Здесь уже видно серьезное владение профессией, точное ощущение драматургической структуры фильма. Это уже не просто бандитская комедия, но сложная философская история с двойным дном.

Однако самым ярким человеком на кинофоруме был, без преувеличений, Александр Баширов — актер, режиссер и сценарист в одном лице, способный двадцать четыре часа в сутки разыгрывать этакого гоголевского персонажа — смесь Хлестакова с Поприщиным, искренне и по-детски наслаждаясь при этом ситуацией братского кинематографического общения. Популярность Баширова на форуме была обусловлена не только весьма неожиданными при имидже «городского сумасшедшего» проявлениями ума, таланта, внутренней свободы и чувства юмора, но и тем, что Баширов органически владеет секретом отношений русского народа с русским же языком. Как известно, слово у нас — не инструмент логических размышлений и обсуждения бытовых проблем, слово — наркотик, магическое воплощение последней правды, способ порвать с рутинной обыденностью и устремиться в светлые дали великих идей. Эта-то способность возводить в абсолют и тем доводить до абсурда любую фразу, мысль, ситуацию — будь то общение с прессой, борьба с олигархией или обсуждение прокатной судьбы его фильма — и составляла основу своеобразного башировского юмора.

Александр Баширов *(журналистам, собравшимся на пресс-конференцию).* . .Свобода слова, свобода завоеваний нашей демократии, которая очевидна для меня, — это есть ваша прерогатива. И поэтому, я думаю, мы относимся друг к другу со взаимным уважением и с чувством собственного достоинства и любви к тому социальному устройству, которое сейчас существует И вообще-то я надеюсь на торжество, будущее торжество правды, которую вы напишете. Исключая всю ту мзду, все те взятки, которые носятся в воздухе Они конкретно пытаются вам всучить... Отвергайте! Совесть и честь стоят дороже!

Подобного рода тексты, продуцируемые Башировым по любому поводу, не утомляли, поскольку, с одной стороны, гениально репрезентировали синтаксис пресловутой «русской идеи», а с другой — в них была скрытая теплота радикализма, которая подспудно резонировала с общим умонастроением кинофорума. Вот, казалось бы, живут себе люди сытой, спокойной жизнью, кушают кефир перед сном, гуляют, дышат свежим воздухом, а сами в это время, как Ленин в Цюрихе, мечтают если не о мировой революции, то по крайней мере о том, что горячо любимый ими кинематограф в один прекрасный день возьмет да и кончится.

Тишайший режиссер Сергей Винокуров — создатель фильма «Упырь» — в интервью телепрограмме «Перпендикулярное кино» с надеждой высказывал предположение, что в XXI веке появятся толпы юных борцов с движущимся изображением, начнутся публичные сожжения кинопленки, кинотеатры закроются, видео предадут анафеме, а люди будут сидеть на бережку и созерцать небо и облака. Ясно, что с таким настроением он снимал не просто очередной жанровый фильм «про вампиров», но кино эсхатологическое, последнее в своем роде, доводящее энергетику изображения и количество убийств на погонный метр пленки до всех мыслимых пределов.

Так же и Максим Пежемский, как выяснилось, сделал фильм «Мама, не горюй!», дабы раз и навсегда «закрыть тему»: «чтобы про бандитов уже больше не снимали...» Однако эту «тему» можно «закрывать» до бесконечности: после «Мамы, не горюй!» в Петербурге был снят фильм Ильи Макарова «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» по сценарию К.Мурзенко, где

бандитские разборки представлены с использованием всех визуальных средств от театра до анимации, а в планах киностудии «СТВ» есть еще продолжение балабановского «Брата» — «Брат-2» и пародия на «Брата», которую будет снимать тот же Пежемский, и даже выпуск компьютерных игр «Брат-1» и «Брат-2»...

Но дело не в этом. И саму «тему», и ее бесконечное «закрывание», то бишь доведение до абсурда, можно рассматривать как своего рода творческий допинг, необходимый режиссерам в ситуации, когда реальность перестает подпитывать творчество.

Сергей Сельянов. Поэтика изменилась, образность изменилась, они перестали питаться энергией запрета, очень мощной когда-то Вообще исчезла подпитка Это довольно трагическое состояние киноискусства .. Сначала кино наше, как мы доказывали с Коваловым в монтажном фильме «Русская идея», питалось тем, что называется «русской идеей», потом имперским духом, потом борьбой с имперским духом и тоталитаризмом, борьбой за свободу, а сейчас Это общая мысль, банальная. Но сейчас действительно нет ничего, кроме чистых образов Скоро, наверное, возникнет протест против «голливудщины» Когда у нас будет стабильно производиться качественная жанровая продукция, появятся кинематографисты, которые захотят дать ответ этим зажравшимся «голливудцам» Появится какой-нибудь неореализм как реакция на засилье американского кино, как это было в Италии

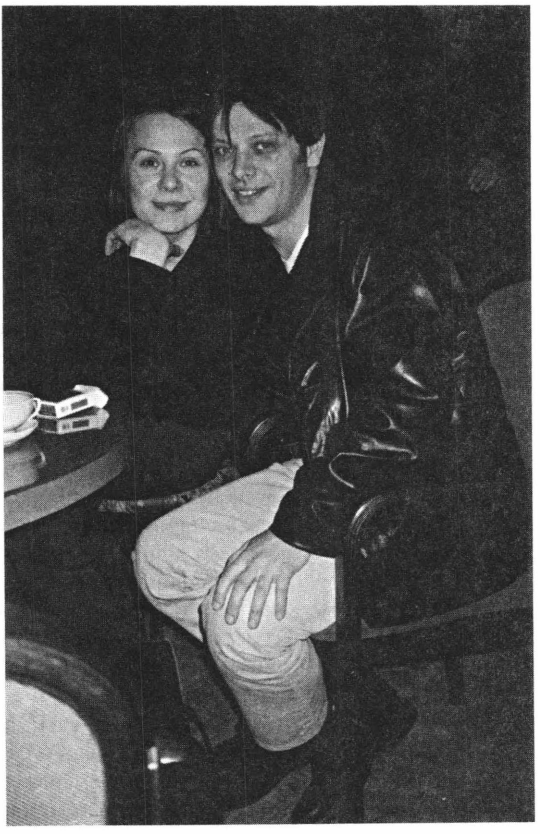
Пока же остается лишь уповать на «качественное кино» и изобретать радикальные идеи в порядке игры, порой вполне небезобидной. Именно эти игры привели покойного С.Курёхина к увлечению национал-большевизмом. Именно они заставляют интеллигентнейшего петербургского критика М.Трофименкова писать в журнале «Сеанс» сочувственные статьи о феномене «Ur-фашизма».

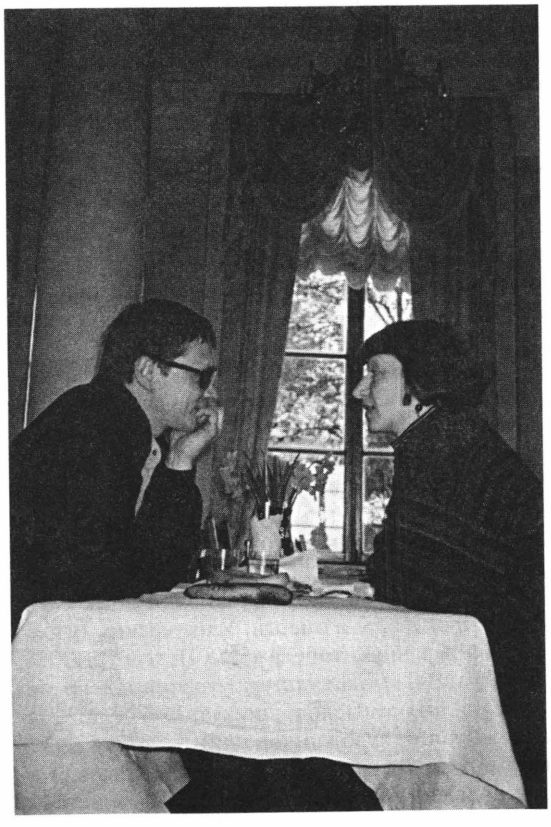
Александр Баширов. Питерская среда радикальна. Это все носится в воздухе и в любом случае замешано на абсурде Постпанковская организация сознания предполагает уже даже не постмодернистскую эклектику, а абсолютную свободу, выбор любой возможности Это работает на всех уровнях — социальном, художественном, драматургическом Как в компьютерной игре. выбираешь уровень, выбираешь оружие и — вперед В фильме «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» Костя Мурзенко построил такую драматургическую схему, где все персонажи существуют как бы на разных уровнях, пересекаясь, но не взаимодействуя. Но это одна игра Как есть «Дум», есть «Квейк», а есть «Мичман» .. То же самое с радикализмом суть может меняться Человек зашел в одно место — постоял, зашел в другое — там постоял Все радикальные идеи взаимопроникают друг в друга

Подобная тяга к радикальным жестам при отсутствии каких-либо общезначимых смыслов одних режиссеров толкает к превращению кинематографа в подобие компьютерной игры, других же заставляет превращать в игру саму жизнь.

Олег Фомин. Основная претензия критиков к фильму «Мытарь». мы, мол, сняли то, чего нет в жизни. Да, этого не бывает. Но самая классная сказка: несмотря на очень малое количество денег, у меня была возможность доказать всем, что можно хотя бы полгода пожить именно такой жизнью Я всем доказал, что она существует. Дело не в кино Дело не в сценарии. Дело в том, что начинается на вокзале, когда актер приезжает, я его встречаю, погружаю его в эту атмосферу, в эту ситуацию, и мы полгода в ней существуем Я доказываю, что сегодня, заплатив какие-то копеечные деньги, мы можем придумать эту жизнь и в ней жить А потом уже пусть зритель сидит и час пятнадцать существует в атмосфере, созданной людьми, которые ощутили ее на собственной шкуре.

Думаю, создатели фильмов «Кризис среднего возраста» и «Американка» (если судить по сопутствующим ей рекламным брошюрам, где съемочный процесс описан как абсурдистский хэппенинг) тоже воспринимали кино как повод пожить «несуществующей жизнью». А если «Странное время» Натальи Пьянковой все же фильм про «существующую жизнь», то потому лишь, что жизнь ее «семьи», группы, команды и в реальности представляет собой серию нештатных ситуаций.





В.Маслов, Е.Юфит
Д.Корзун, В.Тодоровский
Г.Сошников, Н.Пьянкова
Е.Гусева, Н.Лебедев

Зритель во всех этих играх, как видим, остается несколько в стороне. Сознательная игра с его, зрительскими, эмоциями — вот здесь будет страшно, здесь весело, здесь начнется саспенс, здесь наступит разрядка — мало кого занимает. О подобных вещах с удовольствием и блеском в глазах говорил только один человек — Николай Лебедев, снявший крепкий, профессиональный триллер «Змеиный источник». Для других важен не столько диалог со зрителем, сколько существование в контексте дружеской тусовки или, на худой конец, в контексте мирового кинематографа — от Эйзенштейна до Тарантино.

Фильмы

...Худенький, хрупкий подросток с льняными волосами, грезя о самоубийстве, воображает, как на глазах у своих обидчиков входит в реку и скрывается под темной водой («Американка»).

...Девушка, приехавшая к любимому в провинциальный городок, отважно идет купаться в ночной реке и в воде сталкивается с раздувшимся мертвым телом. На бедную девушку местные жители попытаются повесить и этот труп, и другие. В конце концов, чудом избежав заточения и смерти, она уплывет из города на пароме с новым возлюбленным («Змеиный источник»).

...По заливу несется катер. Профиль мужчины, лежащего на палубе, словно летит на фоне волн и отблесков белой ночи. Потом этот «орел», этот борец за счастье трудящихся, стремительно спрыгнув на берег, войдет в город, где его ждут жаждущие правды пролетарии и где его убьют подлые олигархи. В финале вдова будет долго купать его тело в красной от заката морской воде («Железная пята олигархии»).

...На рассвете белый пароход отвалит от берега и увезет веселого морячка, которого день и ночь по кабакам, квартирам, подземным автостоянкам, подъездам и подворотням разыскивала вялая, чумная мафия, одуревшая от наркоты, пьянки и собственного маразма («Мама, не горюй!»).

...На рассвете штук двадцать мужиков с наставленными друг на друга пушками стояли на берегу моря возле привязанного, как святой Себастьян, длинноволосого юноши, коего должны были вот-вот перепилить бензопилой. Пока главари враждующих мафий приходили к консенсусу, юноша отвязался, соскользнул с крутого обрыва и уплыл себе в море на лодочке. За кадром звучала песня «Раскинулось море широко» («Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь»).

...Темной ночью бандиты стояли, наставив друг на друга пистолеты, а две насмерть перепуганные девчонки прятались за ограждением подземного перехода. Утром, когда на асфальте остались только пятна крови и обведенные мелом контуры упавших фигур, девочки вылезли из укрытия. Одна из них и раньше была глухой, а другая после этой ночи тоже не могла услышать ни машин, ни звуков просыпающегося города. В ее ушах мерно звучал только шум моря («Страна глухих»).

Так можно продолжать до бесконечности. В фильме «Упырь» герой на пароме прибывает в город, где расплодилась нечисть, и, поубивав всех, сам оказавшись хуже всякого упыря, отплывает в открытое море. В картине «Брат» очередной очаровательный душегуб приезжает в город, который «отбирает у людей силу», наводит свои порядки, плохих убивает, хороших милует, но в конце оказывается опять-таки на берегу моря. Он, правда, не пускается в плавание, а, поразмыслив, отправляется покорять новые города. Странным образом практически во всех фильмах фигурируют город как пространство обессиливающей, бессмысленной, словно пораженной болезнью цивилизации и море, река, вода — стихия одновременно свободы и смерти. У питерских художников все это еще можно списать на реальную топографию Петербурга. Но, кажется, сама экзистенциальная ситуация, когда культура утрачивает способность к артикуляции жизнестроительных смыслов, диктует эту художественную топологию, воскрешает в сознании художников один и тот же набор пространственных символов, формирует сходный образ пространства между ветшающим городом и темной, неподвластной человеку стихией — пространства, внутри которого раскручивается пружина совершенно бесцельного и бес-

смысленного движения, выталкивающего героя из мира привычных человеческих ценностей.

Наиболее впечатляющий образ такого героя, способного на лихорадочную активность вне всякой цели и смысла, создал Александр Баширов в фильме «Железная пята олигархии», где сыграл параноидального коммунистического вождя Николая Петровича, проповедующего рабочим идеи социального равенства, составляющего планы вооруженного захвата Купчино и в лучших традициях революционного аскетизма зачитывающего уличным проституткам избранные места из книги Джека Лондона «Железная пята».

Собственно, «Железную пяту олигархии» трудно даже назвать фильмом. Такие понятия, как драматургия и режиссура в традиционном смысле, включающая раскадровку, построение мизансцен и вообще изложение сюжета визуальными средствами, здесь неприменимы. Перед нами заснятое на пленку явление природы по имени Александр Баширов, напоминающий шаровую молнию — сгусток энергии, который катается по разреженному художественному пространству фильма, оправдывая все: вялый закадровый текст, слабую массовку, повторение одних и тех же фабульных ходов, затянутость планов... Это кино, которое «не удостаивает быть» сделанным, демонстрируя сплошной порыв, серию аттракционов, к числу которых следует отнести и сочиненные Башировым безумные диалоги, и произносимые его героем истерически-муссолиниевские речи, и стремительные его проходы на фоне пакгаузов и фабричных зданий под музыку Tequillajazzz, знойные танцы в ночном клубе, а также пластические цитаты из раннего советского кино, задающие тот уровень пафоса и восторга, который пытается воскресить режиссер.

Другим столь же последовательным выражением темы абсурдного, но захватывающего существования стал фильм В.Маслова и Е.Юфита «Серебряные головы», где бессмысленная активность становится предметом специальной и внятной кинематографической рефлексии. Собственно, эта картина может служить ключом ко всякого рода «Мичманам», «Упырям», «Мытарям» и прочим малобюджетным опусам, поскольку ее сюжет — исчерпывающая метафора того, что происходит в нашем кино. Речь в фильме, как обычно у Юфита, идет о радикальном научном эксперименте — на сей раз по скрещиванию людей с деревьями. Для этой цели очищается от лишних свидетелей участок леса, где находится секретный бункер. Но несмотря на все усилия властей, в заповедной зоне множатся странные зет-индивидуумы — незапланированный результат всех предшествующих экспериментов. Итак, с одной стороны — ученые мужи с их безумной целеустремленностью, жертвенным мазохизмом и жаждой власти над покоренной природой, с другой — толпа резвящихся идиотов, которые бегают без штанов, таскают деревья, стучат по ним палками, прыгают друг через друга, явно без какой-либо иной цели, кроме совершения чисто физических телодвижений. Но все способы борьбы с зет-индивидуумами тщетны. Они обладают способностью распространять свое влияние на «нормальных» людей, и в результате безмятежный идиотизм одерживает внушительную победу над квазинаучной экспансией. Бункер со всеми хитрыми приборами взрывается, ученые разными замысловатыми способами кончают с собой, и стихия абсурда научного, рационального уступает место чистой бессмыслице как таковой.

Фильм «Серебряные головы» доводит до совершенства киногению движения, лишенного осмысленных целей и имеющего ценность лишь как знак неизжитой витальности и повод для запечатления на кинопленке. Маслов с Юфитом пользуются при этом собственным оригинальным киноязыком. Другие режиссеры предпочитают излагать сходную коллизию, оперируя набором жанровых клише, что несколько сбивает зрителя с толку. Ведь жанровая конструкция по природе своей осмысленна, вернее, ориентирована на систему привычных представлений о мире. Наши же художники бегут от «привычной реальности», как от чумы, ища спасения кто в «стране глухих», кто в среде бандитов и наркоманов, кто в мире экстрасенсов, вампиров и колдунов, кто в стихии кинематографических образов, насыщенных энергией иных, более благополучных в творческом смысле эпох... Иногда они наталкиваются на какую-то новую самодостаточную реальность, как В.Тодоровский, но редко. В целом же перед нами авторская рефлексия экзистенциального вакуума, рядящаяся в одежды зри-

тельского кинематографа, но не зрительское кино, аккумулирующее художественный арсенал авторского, как это происходит во всем мире. И при всех разговорах о рынке, о возврате денег, о повороте к мейнстриму ждать этого поворота нам, видимо, еще долго.

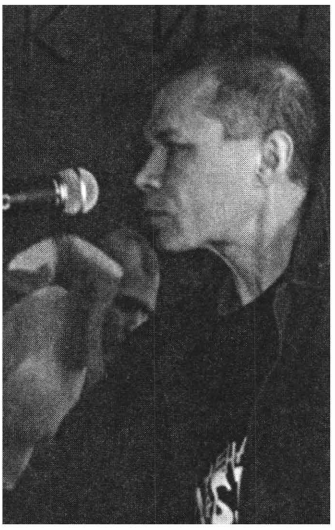
Мифы и реальность

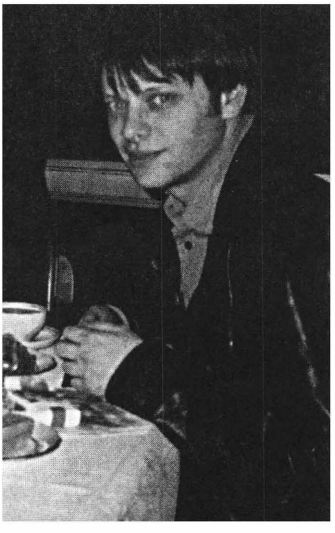
В завершение кинофорума пяти режиссерам, вошедшим в номинацию «Гамбургский счет» было предложено произнести двенадцатиминутную речь на тему «Поколенческое кино: мифы и реальность».

Алексей Балабанов. Я буду предельно краток, как и в прошлом году У меня есть одна идея, и я хочу ее высказать Сегодня все как-то складывается у нас с нашим рынком и вообще с нашей страной И очень хочется, чтобы мы устроили всем буржуям кердык по-настоящему Потому что у нас огромный рынок — как была одна шестая часть суши, так и осталась Везде — русскоязычное население Вопрос языка в кино — доминирующий Мы снимаем кино на русском языке И если мы вернемся на этот рынок, то все будет очень хорошо Я хочу, чтобы мы смотрели не на Запад, а на Восток Наши люди очень любят кино Американцы, буржуи абсолютно уверены, что наш рынок предельно перспективный И все, кроме нас, смотрят в эту сторону Так давайте мы будем делать кино для наших людей — хорошее русское кино Это и есть XXI век

Александр Баширов. В свое время было поколение, которое снимало фильмы «Циники», «День ангела», «Караул», «Счастливые дни», была еще парочка хороших фильмов Сейчас эти люди с большим удовольствием снимают картины «Бомба», «Брат», «Особенности национальной охоты» и т д То есть процесс художественного поиска не только в эстетическом плане, но и в нравственном, этическом нашел свое завершение вот в таком ярком, очевидном, прагматичном подходе к реальности современного настоящего Поэтому о каком поколении идет речь? Было поколение, вернувшееся с гражданской войны, с Великой Отечественной, — люди, которые создали великие фильмы, я их не буду перечислять Я уж не говорю про первую мировую войну, из которой вышло поколение, создавшее авангард Сейчас ситуация изменилась до такой степени, что мне даже стыдно признаться, что я живу в это время Технология XIX века, основанная на химических и механических процессах, когда аппарат крутится, пленка появляется, столкнулась сейчас с электронными системами, с компьютерными играми типа «Квейк», «Дум», «Квейк-2» (очень интересная игра) . Все это, помимо прочего, доставляет удивительную радость виртуального секса в пространстве Интернета. И первое, о чем мы должны задуматься· не отстает ли страна? За семьдесят лет террора и насилия над личностью она деградировала до состояния (не буду произносить это слово, его может сказать Гарик Сукачев) И мы вынуждены признать, несмотря на великую историю отечественного кинематографа от «Броненосца . » до «Судьбы человека» Сергея Бондарчука, что реальность хуже некуда Мы не готовы к этой реальности технически и финансово Поэтому мы не можем конкурировать на уровне тех бешеных денег, которые затрачены в «Титанике». Нам остается только вяло мямлить на псевдоновом языке и выражать свои мысли исключительно невнятно Средства информации забили кино. И медиакраты в соединении с криминократией плюс деньги олигархов (всем известны их имена) уничтожат нашу кинопромышленность и будут лично нас, каждого, покупать на корню. И в первом ряду буду я. Потому что эта битва за металл, тяжелый, желтый, есть существенная, грубая реальность. Мифического здесь ничего нет. Есть только продажа себя и создание мифов на эти деньги И самое веселое в том, что мы вместе. Другой вопрос: в каком?

Олег Ковалов. Спасибо Саше Баширову за то, что он высказал многие мои мысли. Когда я сюда приехал, мой замечательный коллега Петр Шепотинник рассказал историю, которая преследовала меня все эти дни Он сказал, что мастера компьютерного искусства никак не могут смоделировать облако Все можно сделать Можно смоделировать спилберговского динозавра, и он будет потрясающий. Но каплю росы не сделать, и облако не сделать Так вот, мастера компьютерного искусства бьются над тем, чтобы изготовить облако, похожее на реальное. И когда я каждое утро смотрел на море, передо мной вставал мираж





О.Ковалов
А.Баширов
Н.Пьянкова
А.Балабанов
В.Тодоровский

этого пластмассового облака, которое идет по небу. Это как-то сомкнулось с впечатлениями от форума. Я очень долго думал, что такое поколение в кино? И поскольку я не знаю нового поколения, я вспоминал, как осознание этого пришло ко мне В 1977 году, когда во ВГИКе я посмотрел картину «Одинокий голос человека» Сокурова, что-то замкнулось Я понял: это наше, это реальность Я стал слышать голоса тех, кто работает рядом. Это были голоса Сокурова, Лопушанского, Овчарова, Сельянова Я видел, что это генерация людей, для которых кино является религией. Потому что я считаю, что кино — искусство религиозное: это темнота, полное одиночество, проповедь, обращенная к сердцу зрителя И я, например, совершенно всерьез отношусь к тому, что происходит на экране. Для меня кино — вещь, родственная молитве И у тех людей, кого я знал, учась во ВГИКе, это ощущение было. Они сумели противостоять натиску официозной кинематографии. Но, как бывает, революцию делают одни, плодами пользуются другие Сейчас я вижу, к сожалению, что брешь в этой «берлинской стене» заполнили люди, которые во множестве мечтают делать «пластмассовое кино». Ибо персонажи многих картин ничем не отличаются от спилберговских динозавров, они такие же искусственные. И это разрушает самое главное — религиозную природу кино. Кино, из которого внезапно ушел Бог, — страшное зрелище. Это то самое пластмассовое облако, которое может нависнуть над реальным морем. Молодому поколению — а я люблю здесь многих людей, люблю Пьянкову, люблю Юфита (они те самые «рыцари поднебесья», как точно назвал свою картину Женя, ангелы, которые делают настоящее искусство) — я пожелал бы только одного. немножко одиночества. Религиозное искусство не терпит суеты, оно делается в одиночестве и независимо от моды Это то самое качество, которое сделает поколение настоящим Мы знаем, что поколения, как точно заметил Саша Баширов, рождались после великих потрясений, после революций и войн Мы как поколение родились в эпоху застоя, но сумели как-то противостоять этой эпохе Я желаю, чтобы новое поколение противостояло настоящему времени, ибо каждое новое поколение должно иметь дело с реальностью, а не с мифами и с миражами. Простите за пафос

Наталья Пьянкова. Всю неделю жизни на этом фестивале я существовала в каких-то немыслимых нравственных противоречиях С момента премьеры нашей картины и даже еще раньше, с середины съемок, когда стало особенно тяжело, страшная депрессия не отпускает меня Но при этом жажда работать не оставляет. Есть ощущение, что так ничего и не сделано Мне трудно понять, что происходит с картиной, что происходит со всеми нами Я как-то пытаюсь за этим следить, но в Москве это трудно понять, потому что Москва — это город одиночества и разобщения И это ерунда — то, что мы все вместе. Сидя в Москве, в своей нищей келье, я ощущала, что все мы находимся в стае волков, в стае молодых и наглых волков, которые уверены, что обойдутся без вожака Здесь, увидев картины всех своих соратников, я поняла, что это не так мы, во-первых, не стая, во-вторых, мы не волки, а абсолютно одинокие люди, которые пытаются просочиться в то узкое горлышко, которое оставлено нам судьбой Я думаю, наше поколение — избранное Те муки, которые переживаем мы (благородные, нравственные муки, а не то, что нам не на что жить и не на что ездить в метро), плодотворны До сегодняшнего утра, пока вы не назвали меня в пятерке номинантов, я, скажу честно, думала, что нужно плюнуть на все и попробовать снимать жанровое кино Потому что хочется жить, нормально выглядеть, зарабатывать деньги Но я, честно говоря, не знаю, как можно с помощью творчества заработать деньги Да, думаю, мне и не нужно этого знать Каждый должен делать то, к чему он призван И благодаря вам я не буду снимать жанровое кино, во всяком случае, пока Пока я не отделаюсь от своей авторской депрессии, пока не пойму, что я исповедалась до конца и мне больше не о чем сказать людям Тогда, вероятно, я и в самом деле буду снимать жанровое кино, надеюсь, что оно будет хорошим Я смогу спокойно жить, обеспечить своих друзей-актеров работой Ведь жанр для того делается в принципе, чтобы люди зарабатывали деньги, а другие люди отдыхали

Я думаю, что нам не нужно сворачивать, никому — ни тем, кто работает в жанре, ни тем, кто занимается авторским кино Я, например, считаю, что Гарик Сукачев должен снимать то, что снимает, нравится это кому-то или нет Ес-

ли он начнет делать что-то другое, он погибнет И то же самое со мной, то же самое с Балабановым, со всеми нами Я думаю, нужно просто набраться мужества, перетерпеть собственные муки и понять, что это во благо, и все будет хорошо И то, что мы объединились здесь, на этом фестивале, — счастье Я для себя открыла огромное количество режиссеров Я поняла, что все фильмы нужны Я поняла, что мы не должны друг другу мешать, что если кто-то кому-то перейдет дорогу — это смерть Все должны развиваться, каждый в свою сторону, не мешая друг другу.

Я думаю, то, что сейчас здесь происходит, очень важно Давайте будем держаться вместе, давайте помогать друг другу, давайте смотреть друг на друга не с точки зрения соперников в спорте. Кино — очень тонкое искусство Пусть грубыми страстями людей занимаются другие сферы — есть много способов развлечь, напугать, помочь снять стресс . Давайте заниматься собственной душой Это самое интересное, что мы можем рассказать зрителю

Валерий Тодоровский. Я брожу в потемках, как и многие из нас или почти все Сколько себя помню, я пытаюсь понять, чем занимаюсь и кому это нужно, зачем я это делаю. У меня очень много сомнений в необходимости собственного творчества, и бывают моменты, когда хочется бросить все и заняться чем-то другим Вначале мне казалось, что нужно просто рассказать о себе и этого будет достаточно, чтобы другие испытали радость или удовольствие или задумались о чем-то Потом вдруг я понял, что это никому не нужно и что не в этом задача кино Я увлекся внешней стороной, стал задумываться о форме, о красоте частностей, о красоте того, из чего это сделано, соткано, связано, что, мне кажется, в кино очень важно Но выяснилось, что огромному количеству людей это глубоко безразлично И очень многие люди этого попросту не видят. А я не думаю, что кино может существовать в качестве искусства для избранных Нет, это очень публичное, очень массовое занятие Потом я попытался соединить это массовое начало и самовыражение, чтобы кино было авторское и пригодное для всех. Однако оказалось, что эти вещи очень трудно соединяются и есть художественные ткани, которые несовместимы Я очень внимательно слежу за тем, что происходит вокруг, с людьми моего поколения, и вижу, что все так же бродят и пытаются что-то нащупать. И если бы меня сегодня спросили, а какое кино нужно мне, нужно людям, нужно по большому счету и по очень маленькому счету, потому что это надо совмещать — никогда нельзя уходить слишком высоко или опускаться слишком низко, — я бы ответил не знаю. Я действительно не знаю В этом, может быть, весь драматизм происходящего с нами сейчас Но мы поколение, выполняющее черновую работу поисков стиля, поисков смысла, поисков тех самых мифов, которые нам всем вместе предстоит создать. По песчинке, по крупинке — и в конце концов вырастет этакий холмик.. Сейчас, мне кажется, нужно возвращаться к простоте Не к той, что хуже воровства, а к той, которая идет изнутри Надо попытаться быть самим собой, но это, как мы знаем, самое трудное. Слишком многое давит на нас со всех сторон. Я очень земной человек, очень реальный. Я понимаю, что должен делать фильм для кого-то, иначе у меня просто не будет возможности снимать следующий. Я никому не буду нужен. Это не плохо и не хорошо, это реальность, которая требует от нас художественных поисков. И каждый по-своему их осуществляет. Честно скажу, мне безразлично, будут говорить потом про наше поколение или нет. Я его не выбирал, это судьба, и я не противлюсь судьбе Но надеюсь, что мне когда-нибудь удастся снять хороший фильм и это оправдает все, чем я занимался до сих пор.

Валерий Тодоровский получил за фильм «Страна глухих» главный приз кинофорума «Серебряный гвоздь» и 6000 метров пленки «Кодак».

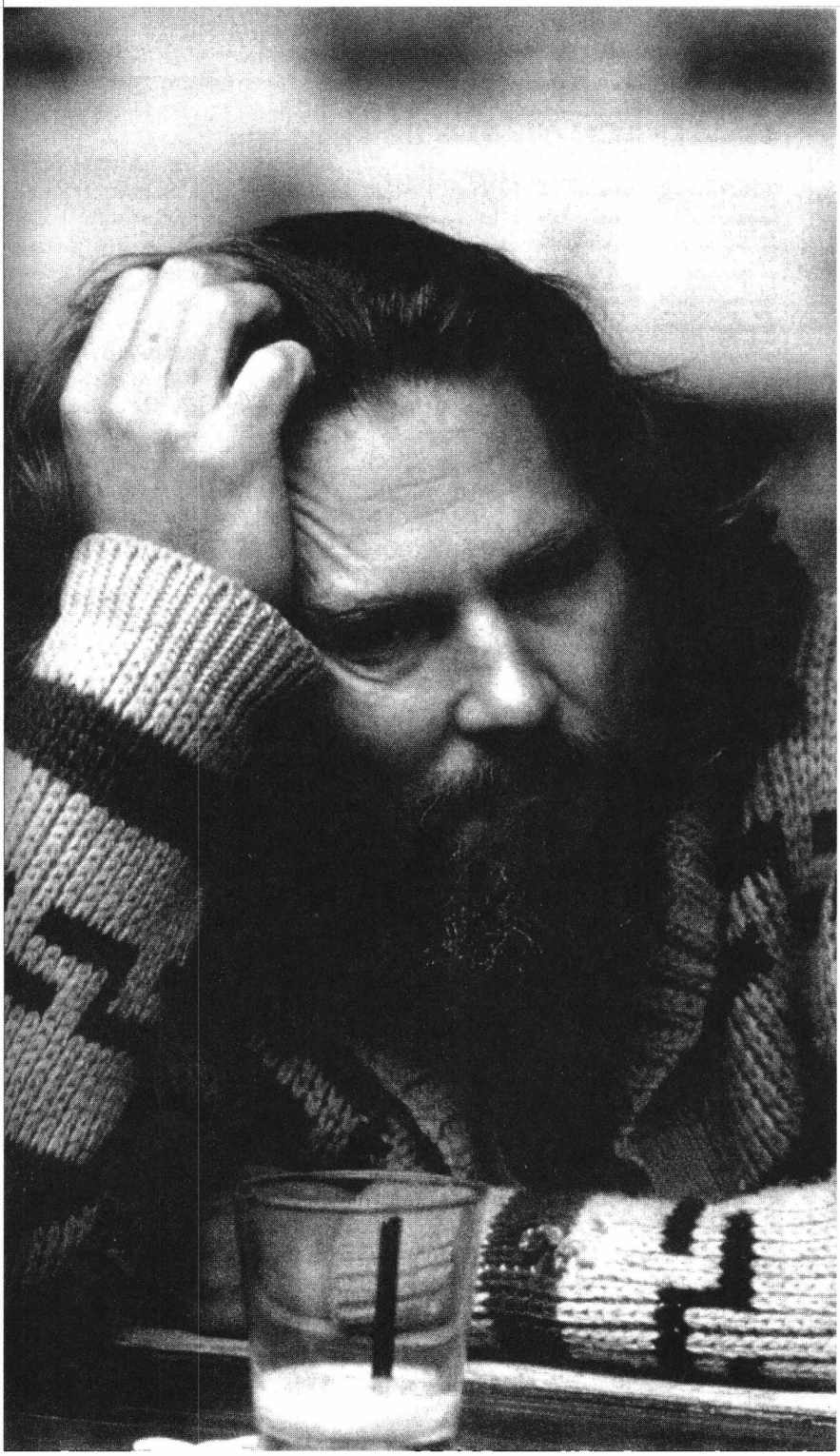
В конкурсе дебютов победил Александр Баширов с фильмом «Железная пята олигархии».

Призы оргкомитета получили Гарик Сукачев за фильм «Кризис среднего возраста» и Дина Корзун с формулировкой «Открытие кинофорума».

В материале использованы фрагменты пресс-конференций, частных бесед и телеинтервью, данных участниками кинофорума программе «Перпендикулярное кино»

Фото Н.Пабауской

Р Е П Е Р Т У А Р



«Большой Лебовски»

НИНА ЗАРХИ

Слезы капали

Берлин-98

Берлинская фестивальная драматургия и на этот раз была стройной, рассчитанной до мелочей и чуждой экстравагантных сенсаций. Как всегда, она честно отражала мировую кинематографическую реальность, расстановку сил, направление поиска.

Главное место в сюжете Берлинале по справедливости заняли американцы. Их было много, и имена звучали, как песня, и они представляли все разнообразие своей кинодержавы.

Из европейцев противостоять американскому кино может только кино Великобритании. Лидеры-авторы потускнели, большинство молчит, а отсутствие в берлинском конкурсе фильмов, сделанных в Восточной Европе, столь же красноречиво, сколь и номинальное присутствие, скажем, фильма итальянского (вынутый из нафталина «Шафер» Пупи Авати) или французского (хотя и изящный, но идущий по американскому — в частности, алленовскому — следу мюзикл Алена Рене «Все те же песни»).

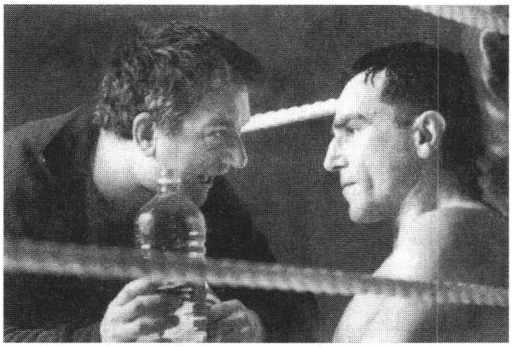
В Азии идет передел: «пятое поколение» китайских режиссеров отдает позиции молодому кино Гонконга и Тайваня. Идет смена эстетики, приноравливающейся к радикальной перемене участи.

Зная ситуацию в мировом кино и чуткость фестивального руководства, отправляясь в Берлин, всегда знаешь, что за интрига тебя ждет. При этом ее развитие может принимать самые прихотливые формы.

Первый крутой поворот — разочарование в кумирах.

Дружной хуле критиков был подвергнут ренегат Гас Ван Сэнт. Справедливо. Отступив от своего кино (не для всех), культовый режиссер снял кино чужое и — плохое. Правда, сам Ван Сэнт считает, что именно последним фильмом, простым и ясным, он открыл миру себя подлинного, без амбивалентностей и тумана «приблизившись наконец к идеалу», который вдохновлял его с самого начала карьеры, но был отодвинут ради других проектов. Идеал этот — «Обыкновенные люди» Роберта Редфорда, лента усредненно-правильная, заслужив-

«Умница Уилл Хантинг», режиссер Гас Ван Сэнт



«Боксер», режиссер Джим Шеридан

«Девичник», режиссер Ник Харрен

шая в свое время (1981) за свою правильность поощрение «Оскаром».

Наивный Редфорд в той картине стремился сказать нехитрое: мол, обыкновенный человек на самом-то деле таит в себе... и т.п. Ван Сэнт, напротив, заявляет рассказ о людях незаурядных, сверх меры одаренных, но прямолинейность каждого сценарного хода и умозрительность режиссерского превращают амбициозную заявку в расхожую голливудскую историю про борьбу сиропно-рассиропного добра с добром немножечко не таким добрым. «Умница Уилл Хантинг» («Славный Уилл Хантинг») и одновременно — «Охота из добрых побуждений»: двойственность омонимичного названия — единственная игра, которую позволил себе некогда вольнолюбивый автор.

Стиль, что странно для Ван Сэнта, входит в конфликт с содержанием. История о взъерошенном и не вписывающемся в скучную норму «бунтаре без причины» (прилежный новичок Мэтт Деймон уже объявлен Джеймсом Дином наших дней) рассказана гладенько и аккуратно, все дидактические моменты подчеркнуты, и готовое изделие уложено в привычную упаковку — сюжет о триумфе Золушки или чудесном превращении гадкого утенка.

Другой поворот американской коллизии в берлинском сценарии связан с тем, что и в картине Ван Сэнта, и в некоторых других лентах мейнстрима отчетливей, чем раньше, прозвучал гимн Соединенным Штатам. Музыка, идущая на крещендо, когда камера любовно замирает на крупных планах славных открытых лиц, пейзаж, снятый чуть снизу, из окна мчащегося автомобиля, с захватом неба, что дает ощущение величия и размаха, да и нехитрая логика сюжетных коллизий — все это передает чувство гордости за страну, в которой все — лучшее. И одежда, и душа, и мысли, и профессора, и психоаналитики, и девушки, и университеты, и просторы, и студенческое братство, и дружба простых рабочих парней. В какие-то минуты этот безыскусный патриотизм заражает — похоже в свое время действовали слезы Родниной, стоявшей на олимпийском пьедестале и наблюдавшей, как под звуки советского гимна гордо устремляется ввысь алый флаг Родины.

Слезы вообще доказали в Берлине свое усилившееся воздействие на ценителей и оценщиков искусства, и это еще один — новый — поворот фестивального сюжета.

The best cry movie of the year — так подавалась скромная английская лента «Девичник» (режиссер Ник Харрен). Бренда Блетин (после «Секретов и обманов» ее все чаще призывают теперь спасать среднее кино) играет провинциальную фабричную работницу, которая узнает, что у нее рак, и сразу вслед за этим выигрывает в бинго сто тысяч фунтов. Беспроигрышный сюжет горького и разудалого прощания с жизнью (героиня вместе с подругой отправляется напоследок в столицу американской мечты Лас-Вегас) снят по-английски ка-

чественно, расцвечен достоверными подробностями, но главная задача фильма — дать зрителю шанс поплакать — не слишком надежно камуфлируется этим верхним кинематографическим слоем.

Впрочем, такие «фильмы-подушки» делались всегда. Но только нынешней модой на сантименты можно объяснить их фестивальный успех. В частности, присуждение «Золотого медведя» незатейливой бразильской ленте «Центральный вокзал» (режиссер Уолтер Сэллес).

Знаменитая актриса Фернанда Монтенегро играет одинокую пожилую женщину, которая зарабатывает тем, что пишет под диктовку письма за неграмотных людей и отправляет их адресатам. Отправляет, впрочем, редко: старуха предпочитает экономить на почтовых расходах и, похохотав вдоволь над чужими исповедями, выбрасывает их в помойку. Скупая и жестокосердная, она в корне меняется, встретив бесприютного мальчишку, который становится для нее и обузой, и спасением. Честь и хвала хорошей актрисе: тюзовский пафос то и дело тормозящей — «для закрепления пройденного» — педагогической поэмы она снижает своим обаянием, непредсказуемостью реакций, импровизационной манерой игры. Монтенегро получила приз за лучшую женскую роль — и этого вполне хватило бы для оценки фильма.

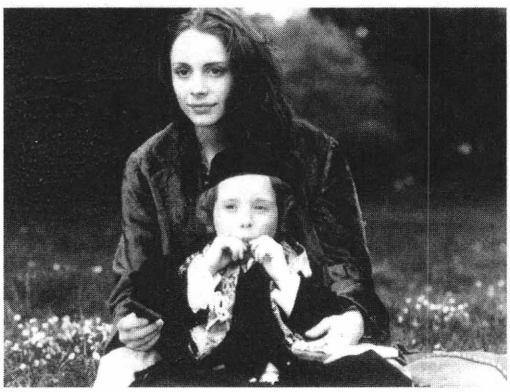
«Сяу-Сяу — ссыльная», режиссер Джоан Чэн

За право называться самым слезоточивым фильмом года может бороться и фильм Копполы «Благодетель». Очередной судебный роман Джона Гришема режиссер захватил с собой в самолет, а приземлившись в Париже, был готов приступить к его экранизации. Копполу привлекла возможность бросить вызов важнейшим социальным системам Америки — страхованию и правосудию. В битву с гигантами вступает идеалист Руди Бейлор, выпускник юридического колледжа. Мэтт Деймон в этой роли вновь, как и у Ван Сэнта, послушно выполняет режиссерские указания, что в данном случае, правда, не так резко противоречит роли. Для утепления социально-производственного конфликта подзащитный героя, милый чернокожий юноша, приговаривается авторами к медленной, но верной смерти от лейкемии, и бескомпромиссный Руди чередует выступления в суде с визитами к умирающему больному.

Герой выигрывает процесс против мошенников из крупной страховой компании: мать погибшего юноши должна получить миллионную компенсацию. Триумф справедливости, впрочем, оказывается бессмысленным, фиктивным — компания объявляет себя банкротом, «победитель не получает ничего». Новичку-защитнику грозит карьера благополучного юриста, чей успех никак не влияет на жизнь тех, кого он защищает. В этой финальной точке сюжета и мог бы начаться интересный разговор о невозможности отличить «пораженье от победы», о виртуальности игры, которую мы считаем реальной жизнью, и мнимой значительности нашей в ней роли. Но жесткому разговору Коппола предпочитает душевную мелодраму.

«Центральный вокзал», режиссер Уолтер Сэллес

«Колобок», режиссер Роберт Олтмен



«Забытый багаж», режиссер Джероин Краббе

А потому основную сюжетную коллизию, снятую в жанре телевизионной докудрамы из зала суда, он рифмует с двумя более «человеческими» линиями фильма. Во-первых, герой защищает, но уже не как адвокат, а как бесстрашный мужчина, молодую женщину (Клер Дейнс — Джульетта из недавнего фильма Бэза Лурманна), постоянно избиваемую мужем. Во-вторых, не оставляет своими заботами эксцентричную старушку, на которую наезжают нахальные родственники. «Джульетте», убив маньяка-мужа, он становится возлюбленным, богатой старухе — родным сыном. Так что победитель все-таки кое-что получает...

И снова протагонист — честный молодой адвокат, для снижения пафоса снабженный циничным и смешным, но верным Санчо Пансой. И снова — спасение женщины, преследуемой близким человеком (на сей раз отцом), и опять сплетение профессионального интереса героя с личным, и образ зла опять олицетворен в загадочном преступнике-маньяке, психе, фанатике. Совпадения не случайны: Роберт Олтмен тоже поставил Джона Гришема (это его первый оригинальный сценарий). «Колобок» — еще один судебный триллер — многих разочаровал: слишком безусловна репутация Олтмена — виртуоза изысканных пасьянсов из остроумных психологических short cuts, жесткого аналитика среды и нравов, обладателя неподражаемого стиля, по-европейски культурно сочетающего классический и постмодернистский дискурсы. В «Колобке» Олтмен взялся доказать, что он умеет снимать и другое кино — рассказывать историю, строить длинные планы-эпизоды, очищать кадр от фона, суеты, деталей, умеет делать триллер — с драйвом и напряженным ожиданием худшего впереди.

Стиль, впрочем, и здесь пирует, превращая банальный триллер в рассказ про гипнотическую силу тайны, которая способна вести человека даже вопреки его воле и рассудку. Загадка, мистический ужас, сумасшествие — в какие-то моменты «Колобок» заставляет вспомнить Линча: кажется, Олтмен играет со зрителем, подбрасывая ему это сходство. Мутно-синий туман, накрывающий саванну, монотонный, какой-то не привычный, природный, а трансцендентный дождь, постоянно заливающий лобовое (в разных смыслах) стекло сюжета, и, наконец, главный аттракцион — надвигающийся на весь этот безлюдный ночной мир торнадо — постепенно вытесняют магистральную коллизию фильма и становятся его содержанием. С помощью Чэньвэя Гу — оператора Чжана Имоу и Чена Кайге — Олтмен организует наворот случайных совпадений в тему рока. И тут же, на миг пустив на экран иронию, позволяет сложиться веселой рифме Хитч — Линч — кич. Одним словом, даже и не самой удачной из своих картин режиссер доказывает, что в многослойном, а значит, и мультиадресном кино есть шик. И шанс.

Вкус к работе с формой, естественное чувство стиля было, как всегда и всюду, предъявлено в Бер-

лине британскими режиссерами. Нил Джордан в фильме «Мальчик-мясник» свободно, не заботясь о заделке швов, соединил сюрреалистический гиньоль, гротеск и кич, комикс, брутальный натурализм и абсурд, и все это поместил в декорации ретро. Картина о трудном детстве трудного подростка вызвала у берлинских обозревателей ассоциации с такими шедеврами, как «400 ударов», «Амаркорд» и «Заводной апельсин», и этим сравнениям не мешает тот факт, что Джордан и Патрик Маккейб, автор бестселлера, по которому сделан фильм, книги, получившей множество престижных премий, твердо стоят на родной почве. Черный юмор, которым разрешаются трагические мотивы; лирика, традиционно контролируемая британской сдержанностью; проницательность и психологизм, находящие спасительный выход — во избежание непозволительной глубины и откровенности — в эксцентрике, в сочной литературно-театральной типажности; особая социальная чуткость; мастерство в создании национального мифа и не меньшее, демонстрируемое с явным удовольствием, — в его развенчании. Все эти родовые приметы великой традиции ирландец Нил Джордан использует основательно, иногда даже с вызовом.

«Мальчик-мясник», режиссер Нил Джордан

Жюри не отметило ни Джордана, ни Шеридана («Боксер»), в адрес Тарантино («Джеки Браун») ограничилось вежливым жестом (актерский приз Сэмюэлу Л. Джексону). Не нашло награды для несомненного лидера конкурса — «Большого Лебовски» братьев Коэн. Поощрило Изабеллу Росселлини за самоигральную роль мамы-хасидки в еще одной европейско-голливудской cry movie — «Забытый багаж» (режиссер Джероин Краббе). Назвало «вкладом личности» скромный сценарный и актерский труд Мэтта Деймона и вручило ему приз «за то, что он есть» теперь в кино. Две главные премии увез «Центральный вокзал».

Берлинский фестиваль подтвердил свои социальные интересы. Еще раз заявил о своих художественных приоритетах. Не все, однако, выходит так складно, как хочется.

В западном кино, обращенном к довольно благополучной — в социальном отношении — действительности, все труднее искать материал для фильмов про тяжелую жизнь трудящихся. Большое кино США и Европы сегодня не склонно актуализировать опыт неореализма. Слово предоставляется кинематографу Латинской Америки, Африки — у них на этом поле можно еще долго собирать урожай. Но в Африке, как признался де Хадельн, кино нет, а латиноамериканцы, судя по Берлину, суровому реализму своего золотого века предпочитают хорошо продающееся жалостливое кино. Поддерживая сентиментальный пафос, фестиваль, всегда гордившийся своей независимостью от американских вкусов, поощряет номинантов «Оскара» и угадывает его будущих лауреатов. «Оскар» выбирает коммерческие хиты», — писала фестивальная пресса. Берлинский выбор — так же «выбор народа».

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Большая иллюзия

«Большой Лебовски» ***(The Big Lebowski)***
Авторы сценария **Этан Коэн, Джоэл Коэн**
Режиссер **Джоэл Коэн**
Оператор **Роджер Дикинс**
Художник **Рик Хейнрикс**
Композитор **Картер Баруэлл**
В ролях. **Джефф Бриджес, Джон Гудмен, Джулиан Мур, Стив Бушеми, Джон Туртурро, Бен Газзара**
Polygram Filmed Entertainment Inc.
США — Великобритания
1998

Он действительно большой, этот Лебовски. Вернее, толстый, как многие персонажи Коэнов (включая беременную Фрэнсис Мак-Дорманд в «Фарго»). Фетиш братьев — толстяки — наконец получил в «Большом Лебовски» объяснение. Они не толстые. Они — круглые. Круглые, как Земля. Dude-Лебовски — чем не гордая и ленивая пустота, вращающаяся вокруг собственной оси, — слушает вопли китов, растянувшись на персидском ковре, покуривает травку да выписывает в супермаркете чек за сливки: 00 долларов (круглые, круглые нули) 67 центов (сливки — важнейшая после водки составляющая коктейля «Белогвардеец», горючего Dude'а). Они круглые, как шары в кегельбане, где он проживает свою «светскую жизнь», как шары, в которые он перевоплощается в кошмарных снах. Круглые, как перекати-поле, забежавшее в прологе на пляж. Круглые, как раковина, куда утекала жизнь в «Бартоне Финке», как хула-хуп, который изобрел «Зиц-председатель».

Круглые, как сами фильмы братьев Коэн. «Пузыри Земли», прорастающие буквально из почвы, они словно отталкиваются от первых, на уровне земли, кадров, чтобы раздуваться и раздуваться и лопнуть в финале с оглушающим треском. Потому что все эти фильмы — о пустоте, о ее способности проецировать иллюзии и фантомы. Не знаю, объяснялись ли когда-нибудь братья в любви к кинематографу Ясудзиро Одзу, но их фильмы кажутся мне психоделическим римейком его позднего творчества. У Одзу случайно брошенная или неверно истолкованная фраза становилась катализатором недоразумений. Отличие от Коэнов заключается только в том, что японцы предпочитают выяснять свои проблемы за чайной церемонией, а не при помощи огнестрельного оружия. И как у Одзу, единственной реальностью у Коэнов оказывается смерть. Сравните тихую смерть отца и финальные планы с крематорием и воронами в «Осени семьи Каягава» (1961) и незаметную, на заднем плане смерть Донни (Стив Бушеми) в «Большом Лебовски» и его трагикомические похороны. Одна и та же трагическая нота, нарушающая «комедию ошибок». Уже в дебютном фильме братьев «Просто кровь» (1984) все персонажи дейст-

вовали, исходя из собственных ошибочных версий случившегося. Но даже увидев фотографию собственной смерти, не понимали, что оказались внутри колоссального «мыльного пузыря» лжи и подозрений. Пузырь разлетался кровавыми брызгами под хохот агонизирующего толстяка в почти невыносимо долгой финальной сцене убийства. Такую же кровавую баню, и опять-таки ни за что ни про что, протопили друг другу конкурирующие банды в «Перекрестке Миллера». Бартон Финк не потому ли боялся открыть пресловутую коробку, что она была пуста, как его ум и сердце. После фильмов о хула-хупе и кегельбане братьям остается завершить трилогию фильмом о мыльном пузыре.

Пустота притворяется голливудским жанром, анализирует его и в конечном счете удостоверяет его смерть (подход, аналогичный подходу Клинта Иствуда в «Непрощенном» или Пауля Верхувена в «Космическом десанте»). «Зиц-председатель» как бы объяснялся в любви Голливуду 30-х, Фрэнку Капре. Жизнь прекрасна? Триумф — изобретение хула-хупа? Счастливчик — провинциальный дебил? Напомню, что Капра, вкупе с Джоном Фордом, стал основной жертвой и Верхувена, акцентирующего тоталитарную, пропагандистскую сторону творчества обоих классиков.

«Большой Лебовски» передразнивает Голливуд 40-х, жонглирует отсылками к Хьюстону («Мальтийский сокол», 1941), Дмитрыку («Убийство, моя милочка», 1944) и Хоуксу («Большой сон», 1946), то есть к классике «черного фильма». Главное достоинство этого жанра заключается в его глубокомысленной невразумительности. Получив от лживого насквозь клиента задание пойти туда, не знаю куда, и найти то, не знаю что, частный сыщик задумчиво отвечал «угу», надевал шляпу и тут же получал по голове. Как правило, кстати, его изначально нанимали расследовать не убийство, а исчезновение (см. все романы Росса Макдоналда), то есть иметь дело с пустотой, с «черной дырой». Героя долго мотало по мрачным закоулкам, где он расспрашивал о людях, чьи имена ничего не говорили зрителям. Вместо финального объяснения все персонажи, кроме сыщика, убивали друг друга, а зрители, проникшись экзистенциальной горечью коррумпированного мира, даже не задавались вопросом, что же, собственно говоря, произошло.

А ничего и не произошло, как в «Большом Лебовски», где с издевательской старательностью обозначены все составляющие «черного фильма». Похищенная жена миллионера, чемоданчик с выкупом, удары из-за угла, бассейны с развратными красотками, зловещие тени в ночи, соперничающие банды, полицейские с замашками эсэсовцев и домовладелец, напоминающий о квартплате. Однако жену никто не похищал — она просто забыла предупредить о том, что уезжает на недельку к родственникам. Чемоданчик был пуст. Зловещие тени оказывались малахольными «немецкими нигилистами» (чем эта зловещая иностранная сила хуже нацистских или советских шпионов времен Фрица Ланга, Хичкока и Фуллера?). Самое страшное преступление, совершенное в фильме, — это когда какие-то негодяи написали на любимый ковер Dude'а да еще бедолаги-нигилисты оттяпали палец своей сообщнице. И даже роковая красотка Мод (Джулиан Мур) забралась в постель героя с целью банального осеменения.

Бартону Финку казалось, что его, застенчивого нью-йоркского сценариста, принимают за кого-то не того и это парализует его писательский дар. В «Большом Лебовски» путаница доведена до абсурда. Последнего битника, профессионального бездельника Dude'а, живущего на пособие, принимают сначала за однофамильца-миллионера (если учесть, что миллионер парализован, это абсурдно вдвойне), а потом за частного сыщика. Его друг по кегельбану Уолтер Собчак (Джон Гудмен) в своей ложной самоидентификации достигает какого-то сюрреалистического величия. Мало того что он воображает себя кошерным хасидом, он мнит себя еще и вьетнамским ветераном, к месту и не к месту поминает «безымянную высоту» (номер 461, кажется) и размахивает заряженным пистолетом.

Три эпизодических персонажа фильма — вехи, расставленные братьями Коэн, дабы акцентировать полную потерю смысла, полную пустоту современного мира и культуры. Мод и ее богемное окружение символизируют потерю смысла постмодернистским искусством, которое подменяется имитацией

спонтанного творчества а-ля Джексон Поллак так же, как человеческое общение — идиотским заливистым смехом по телефону, а секс — потребностью забеременеть. Порнопродюсер Джеки Трихорн (Бен Газзара) символизирует потерю любого смысла под натиском вытесненного в область чистого зрелища секса. Dude почему-то подозревает его в причастности к похищению, проникает к нему на виллу и пытается найти ключ к тайне проверенным по литературе способом — заштриховывает листок в блокноте, чтобы узнать, что записал Джеки на верхней оторванной странице. Увы, вместо дат, имен и признаний на бумаге проступает всего лишь схематический рисунок мужских гениталий. Ключа нет, потому что нет тайны, а есть, извините меня, один пенис. Фрейд, отправляйся на пенсию вместе с Юнгом: сознание и подсознание, индивидуальное и коллективное, слились в экстазе.

И, наконец, третий персонаж — мудрый Глас Народа в ковбойской шляпе, с пушистыми усами, морщинистым лицом крестьянина и лукавыми, как у нашего Ильича, глазами. Честно, но косноязычно он пытается растолковать зрителям мораль истории, сбивается с мысли, отчаивается и может лишь подытожить: как хорошо, что на свете есть Большой Лебовски. И вот тут-то братья Коэн совершенно серьезны. Dude — безусловно положительный герой конца века. Пусть бездельник, но единственный, кто среди фантомов не притворяется чем-то большим, кто хранит свою самость, свой мир, свою крепость. Кто сохранил и не пустил в продажу идеализм 60 — 70-х. Единственный, наконец, кто знает, чего хочет. А хочет он всего лишь узнать, кто испортил его любимый ковер. Великий гражданин Земли.

НИНА ЦЫРКУН

Занимайтесь войной, а не любовью!

«Хвост виляет собакой» ***(Wag The Dog)***
По роману Ларри Бейнхарта «Американский герой»
Авторы сценария **Дэвид Мамет, Хилари Хенкин**
Режиссер **Барри Левинсон**
Оператор **Роберт Ричардсон**
Художник **Уинн Томас**
Композитор **Марк Кнопфлер**
В ролях. **Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро, Энн Хечи, Денис Лири, Уилли Нелсон**
Tribeca Pictures — Baltimore Pictures — Punch Production
США
1997

Вспоминая, к примеру, «Человека дождя» («Оскар» за режиссуру) или не менее серьезную ленту «...И правосудие для всех», к которой Барри Левинсон писал сценарий, и даже самую его последнюю работу, космический триллер «Сфера» (американский «Солярис»), трудно было предположить, что он сделает такую легкую и веселую вещь, как «Хвост виляет собакой». Впрочем, вещь хоть и веселую, но все же вполне серьезную. Заслуженно отмеченную жюри Берлинского фестиваля специальным призом. Если коротко, то новая картина Левинсона — остроумный памфлет о президентской кампании и роли в ней телевидения, памфлет, непреднамеренно оказавшийся как нельзя более актуальным: фильм вышел на экраны одновременно с разразившимся скандалом по поводу

сексуального домогательства в Овальном кабинете. Думал ли Билл Клинтон, за год до этих событий случайно оказавшийся в обеденном зале вашингтонского отеля «Карлтон» вместе с Барри Левинсоном и двумя его звездами — Робертом Де Ниро и Дастином Хоффманом, что история, о которой они ему рассказали, обернется для него самого кошмарной действительностью! И сами создатели об этом, конечно, не думали, выбирая для экранизации роман Ларри Бейнхарта «Американский герой». Но жизнь в очередной раз подтвердила, что она, жизнь, в ее реальных проявлениях есть в наши дни лишь слепок с драматургических экзерсисов глобальной медиа-метасистемы, осуществляющей большую постановку опять же этой самой жизни.

Собираясь писать эту рецензию, по привычной лени оттягивая момент включения компьютера и одновременно мучительно пытаясь вспомнить фамилию последней истицы, вчинившей иск американскому президенту за поруганную честь, я, переключая каналы, наткнулась на программу NBC Internight, где пятерка ведущих американских комментаторов как раз обсуждала скандал в президентском семействе. Они не только напомнили мне имя Моники Левински (практически однофамилицы Левинсона), но и еще больше позабавили, объяснив чрезвычайную популярность этой темы тем, что она заполнила вакуум, образовавшийся в связи с уходом в прошлое страхов перед русской угрозой. Завершая передачу, ТВ-асы шутки ради составили актерский ансамбль для экранизации этой истории, включив в нее Мишель Пфайффер и — шутить так шутить! — Дэна Эйкройда на роль президента.

Но, как выясняется из фильма Левинсона, кто эту тему навязал, тот ее и отвяжет, вернув общественному вниманию — в соответствии с конъюнктурой — хотя бы те же военные страсти.

Конъюнктура, по сюжету, потребовала немедленного спасения репутации президента ввиду приближающихся выборов. Извлеченный из недр администрации специалист по чрезвычайным ситуациям Конрад Брин (Роберт Де Ниро) призывает на помощь знаменитого мастера постановок, голливудского продюсера Стэнли Мосса (Дастин Хоффман; Левинсон еще раз после «Уснувших» — свел вместе своих фаворитов), который режиссирует на телевидении виртуальную войну в стране, про которую никто ничего не знает, — в Албании. Войну, естественно, затрагивающую непосредственные интересы США. Простое любопытство, родственное подглядыванию в замочную скважину, — ерунда по сравнению с разгулявшимся общественным темпераментом, активизированным инъекцией патриотизма. Аккуратненькая победоносная война где-нибудь подальше от родных берегов — что надежнее отвлечет внимание соотечествен-

ников от грешков президента! И вот война делается — по всем правилам голливудского кинопроизводства. Сценарий войны должен писаться по самым кондовым, самым безотказным правилам. Дэвид Мамет, автор сценария «Хвоста...», теоретик и практик своего дела, отрабатывает все используемые для таких случаев ходы. Прежде всего создается антураж, провоцирующий национальный психоз: показ ужасов бомбардировок и страданий простых людей. Одетая в народный костюм симпатичная девушка пробирается через руины под аккомпанемент криков, заимствованных из фонотеки фильмов ужасов. Для пущей трогательности у девушки на руках котенок. Из сотни видеотечных кисок выбирается — по вкусу президента — белая.

Но, конечно, в центре телерепортажей должен быть национальный герой — американский солдат. Для этого из тюремной психушки извлекается подходящий по габаритам придурок (Вуди Харрелсон), осужденный за изнасилование монахини. Звезды шоу-бизнеса (которые изображают в фильме самих себя) выражают свое искреннее возмущение действиями албанских экстремистов и солидарность с американским контингентом, защищающим свободу и демократию. И последний штрих — музыкальный комментарий от лица популярного певца в стиле фолк-рок Джонни Грина (Вилли Нелсон), эдакого сильно постаревшего и абсолютно встроившегося в истеблишмент Пита Сигера, сочиняющего песенки под новости с театра военных действий. Народного героя называют сержантом Уильямом Шуманном; «шу» — ботинок — становится национальным паролем. Всегда готовые к единству действий и поступков американцы в приступе патриотизма развешивают на деревьях старые ботинки, а Джонни Грин выступает со шлягером про то, как малыш Шумахер с детства любил ботинки.

Герой войны, правда, чуть было не испортил обедню, погнавшись за сдобной дочкой одного фермера, который тут же и уложил незадачливого придурка на месте. Но команда спасения не лыком шита, в кино тоже бывает, что полюбившийся герой берет да и гибнет; труп Шуманна с почестями доставляют в столицу и хоронят на Арлингтонском кладбище. Патриотизм крепчает.

Однако по мере того как все идет к благополучному разрешению скандала с адюльтером, назревает незапланированная опасность, придающая комедии Левинсона налет трагизма. Постановщик всей этой вампуки, вошедший в раж и упоенный фантастическим успехом своего всенационального шоу, подобно гаршинской лягушке-путешественнице, решает объявить народу, кто придумал такую замечательную штуку. Но этого своего героя народ узнать не должен. Ему придется пасть незаметно и безымянно...

Фильму предпослан эпиграф: «Почему собака виляет хвостом? Потому что она умнее хвоста. Если бы хвост был умнее, он сам бы вилял собакой». Хвост, похоже, настолько поумнел, что треплет бедную псину без всякого стеснения. Но тот единственный, кто мог и намеревался прижать собаке хвост, не дошел до цели. Шоумен Стэнли Мосс, оказавшись в «хвосте», не справился с амбициями художника; телевидение все-таки не искусство и, играя по своим правилам, неминуемо входит с искусством в конфликт. И, конечно, побеждает, потому что его предельный рационализм гораздо сильнее романтичной порывистости творчества.

Нет, все-таки очень серьезный режиссер Барри Левинсон.

Но вот что самое забавное! Неприятности на сексуальной почве у политического лидера — вещь, в общем-то, предсказуемая. И тому же Клинтону к ним не привыкать. Но как вы объясните, что сразу после берлинской премьеры мир узнал о волнениях хоть и не в Албании, но в среде косовских албанцев в Югославии?

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Тарантино с человеческим лицом

В Берлине состоялась европейская премьера фильма Квентина Тарантино «Джеки Браун». Сам режиссер на фестиваль не пожаловал, и на пресс-конференции за него «отдувались» актеры — знаменитый после «Криминального чтива» Сэмюэл Л.Джексон и два персонажа попкультуры 70-х годов — Пэм Гриер и Роберт Форстер. Все трое вели себя в высшей степени интеллигентно и без тарантиновских приколов. Таков же и фильм — где есть лишь тень, лишь воспоминание о прежнем Тарантино, но нет отрезанных ушей, почти нет крови и даже изрешеченные пулями тела или вовсе не показаны, или показаны максимально деликатно.

Безумный, агрессивный, насквозь пронизанный иронией и драйвом мир Тарантино все равно узнаваем. Но, как говорит продюсер новой картины Лоренс Бендер, «есть какая-то настоящая приятность среди всего этого безумия». Растиражированный и вызывавший уже квазиаллергическую реакцию Тарантино сделал еще один непредсказуемый ход. Он доказал, что способен снимать и такое кино — нормальное, спокойное и... гуманное.

Веселый циник вдруг явил свое человеческое лицо, обнаружив симпатию к чернокожим и немолодым. Политкорректность в данном случае ни при чем. Тарантино, взяв за основу роман Элмора Леонарда, изменил цвет кожи Джеки Браун по одной простой причине: он всегда хотел снять в главной роли «черную королеву» Пэм Гриер, двадцать с лишним лет назад блиставшую в так называемых «блэксплойтэйшн мувиз», а в последние годы ушедшую на вторые роли. Тем самым Тарантино, вернувший в первый звездный ряд Траволту, вновь продемонстрировал, что — как настоящий игрок — готов дать второй шанс выпавшим из обоймы артистам.

«Джеки Браун» ***(Jackie Brown)***
По роману Элмора Леонарда «Ромовый пунш»
Автор сценария и режиссер **Квентин Тарантино**
Оператор **Гуиллермо Наварро**
Художник **Дэвид Васко**
В ролях: **Пэм Гриер, Сэмюэл Л.Джексон, Роберт Форстер, Бриджит Фонда, Роберт Де Ниро**
Mighty Mighty Afrodite Productions
США
1997

Гриер играет международную стюардессу, перевозящую деньги для торговцев оружием. Взятая с поличным и зажатая обстоятельствами между мафией и ФБР, она ухитряется надуть и тех и других, положив в карман полмиллиона долларов и приобретя впридачу верного друга. Медленный ритм и длинный метраж фильма позволяют насладиться игрой исполнителей, среди которых и генетически профессиональная Бриджит Фонда, и виртуозно стилизующий собственное актерское прошлое Роберт Де Ниро в роли незадачливого гангстера (шутники острят, что на эту роль знаменитого артиста подписала сама жизнь). Наконец, в большое кино вернулся некогда знаменитый Роберт Форстер — в последние годы герой многочисленных сериалов, привычно демонстрировавший свой «А»-уровень мастерства в фильмах категории «В». Он блеснул в образе деликатного друга Джеки Браун — единственного, кто сумел пробудить в этой железной леди, любящей только хруст долларов, человеческие чувства.

Форстер удостоился оскаровской номинации как «вспомогательный актер», а Сэмюэл Л.Джексон, действительно неподражаемый в своей чернокожей органике, получил в Берлине приз за лучшую мужскую роль. Однако этим и ограничилось признание новой работы Тарантино. Мстительное общественное мнение, похоже, еще до появления фильма поместило его в разряд неудач.

Это было заметно по многим неуловимым признакам — по раздражению, тревоге, унылой обреченности, охватившим кинематографические массы перед лицом нашествия нового варварства — тарантинизма. Приличную публику воротило от перспективы мирного сосуществования с монстром, который, подобно вездесущим Чужим, проник в саму органику, клеточную систему Голливуда, злокачественно меняя ее изнутри. Но нечего делать: тарантинизм был объявлен стилем конца этого века, а его творец — режиссером века будущего. И не просто объявлен «свихнувшейся критикой». Pulp Fiction неспроста стал универсальным кодом современной культуры, в которой «вечный зов» масскульта принял форму виртуальных манипуляций, а унылая политкорректность сублимируется в интеллектуально разнузданном «новом насилии».

Сделав «Джеки Браун», Тарантино усыпил бдительность своих тайных недоброжелателей. Это в такой же мере тактический ход, в какой объективная необходимость. Вырвавшись далеко вперед по части разрушения эстетических и этических табу, неистовый Квентин оказался в гордом одиночестве, хотя и окруженный толпой обожающих его актеров, а также примазывающихся к «семейству» режиссеров — старательных эпигонов разных национальностей. На вершине славы он столкнулся с угрозой того типа кризиса, который случился с Вимом Вендерсом — самым ярким выразителем эталонного и международно престижного стиля 70 — 80-х годов. В каждой уважающей себя кинематографии появились тогда свои «маленькие Вендерсы» — Джармуш в Америке, Каурисмяки в Финляндии, Эгоян в Канаде. Все они развили открытия своего учителя и пошли дальше, в то время как Вендерс остановился, «заснул», закоснел в безжизненном академизме.

Трудно, конечно, представить «заснувшего» Тарантино — хотя после «Джеки Браун» это сделать несколько проще. Но похоже, что режиссер сделал неизбежный и единственно правильный шаг назад, уступив место в гонке другим. Ближайшее будущее покажет, кто первым придет на финишную дорожку столь волнующего воображение рубежа тысячелетия. Будут ли это европейские соперники Тарантино? Или кто-то из его ближайшего окружения, из среды indies? Или кто-то совсем неведомый и неожиданный?

Не исключено, впрочем, что это будет сам Тарантино — тоже, вероятно, изменившийся, ибо сохранить в неизменности состояние Pulp Fiction невозможно. Обозначив самый острый кризисный момент постмодернистского кинематографа, это состояние стало улетучиваться из культурной атмосферы, а попытки его законсервировать отдают беспомощностью. Сам Тарантино, во всяком случае, далек от таких попыток, и ностальгический консерватизм «Джеки Браун» выглядит на их фоне предпочтительнее.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Виртуальная трагедия

Фильм Майкла Уинтерботтома с незамысловатым названием «Я хочу тебя», взятым из песенки Элвиса Костелло, — образец современной криминальной мелодрамы, то и дело переходящей грань, за которой начинается трагедия.

Только на первый взгляд эта трагедия может показаться конъюнктурно политической. Уинтерботтом сталкивает четырех героев — двух коренных жителей британского городка и двух югославских беженцев, брата с сестрой. Предыдущий фильм режиссера «Добро пожаловать в Сараево» кончался тем, что боснийских детей вывозили в Англию. Новая картина, показывая, что стало с «такими, как они», выглядит своеобразным сиквелом.

И вот выясняется, что дело вовсе не в политике: каждого из четырех героев преследует рок. Рок истории и рок личной судьбы. Кровь порождает кровь, преступление влечет за собой новое преступление. Личность ломается, не выдерживая психического гнета. Подросток, чья мать покончила с собой, а сестра свихнулась на сексуальных проблемах, теряет дар речи — в прямом, а не метафорическом смысле. Молодая женщина в состоянии аффекта убивает отца и возлюбленного, а в разделяющем эти события промежутке в несколько лет несет в себе неизлечимую травму. Трагическую безысходность придает этим коллизиям приморский пейзаж, потрясающе, с помощью чередующихся в пределах одного кадра разноцветных фильтров, снятый Славомиром Идзяком. (Работу бывшего оператора Кшиштофа Кесьлёвского жюри в Берлине отметило специальным упоминанием.)

Несколько лет назад Уинтерботтом показал здесь же, в Берлине, очень сильную картину «Поцелуй бабочки» — о лесбиянке-маньячке, бросившей вызов миру, в котором ее никто не любит, и истребляющей бук-

«Я хочу тебя» ***(I Want You)***
Автор сценария **Ион Мак-Нами**
Режисссер **Майкл Уинтерботтом**
Оператор **Славомир Идзяк**
Художник **Марк Тилдсли**
Композитор **Эдриан Джонстон**
В ролях: **Рэйчел Уэлш, Алессандро Нивола, Лука Петрушич, Лабина Митевска**
Revolution Film
Великобритания
1997

вально все живое на своем пути. Не понятый тогда и не принятый, этот фильм обозначил какой-то невидимый рубеж в творчестве одного из самых обещающих режиссеров британского кино. Равно преуспевший в создании трагикомедийных «семейных» телефильмов из рабочей жизни («Семья») и больших историко-мелодраматических полотен («Джуд»), он долго и трудно выходил на свою тему.

В «Сараево» ее еще заслоняли рудименты модного политического сюжета: в тот период только ленивый не съездил в Боснию, чтобы сделать что-нибудь об этой горячей точке. К тому же с типовым сюжетным клише — рефлексиями западного телерепортера-стрингера, отравленного миазмами войны. Однако именно в этом затасканном материале Уинтерботтом ощутил свою режиссерскую болевую точку. Его действительно захватила связь между человеческими страстями и страданиями, с одной стороны, и бесстрастным со-участием камеры — с другой.

Главный герой того фильма не только осознавал, что не может остановить насилие, но и в буквальном смысле ощущал свою телекамеру его виновницей. Стоило появиться ей, телекамере, на улице города, как там, словно по команде, начиналась смертоносная пальба. И гибли не боевики, даже не репортеры, а старики и дети. Отсюда и решение героя прекратить свою профессиональную деятельность, направленную «на всеобщее благо», и помочь одному конкретному человеку — мусульманской девочке, которую он и вывозит из балканского ада в Лондон.

Событие еще не успело свершиться, а уже становится добычей репортера. Вирус насилия иррационален и передается виртуально. Это открытие эпохи балканских войн становится основой сараевского фильма Уинтерботтома и вдохновляет его на блестящую стилизацию игровых сцен под военную видеохронику. Однако это технологическое решение отодвигает на задний план психологию и характеры, побуждая парадоксальным образом вспомнить о сталинском монументализме.

В новой картине режиссер не забывает о сделанных открытиях, но возвращается к реальности человеческих эмоций — первобытных и экстремальных, как в античной трагедии. Даром что дело происходит в одном из самых цивилизованных уголков Европы. Убежав от «упаднической цивилизации» на Балканы, режиссер снова припадает к ней — и обнаруживает бессмысленность бегства. Демоны древних страстей вступили в сговор с виртуальными демонами. Немой боснийский тинэйджер лишен нормального языка общения и не способен к естественной любви. С помощью сверхчувствительной аудиотехники он слушает стоны «женщины его мечты» в объятиях другого.

Этот виртуальный онанизм вполне мог бы стать поводом для легкомысленной комедии. Уинтерботтом делает из него не просто иллюстрацию суперсовременных форм любовных переживаний, но и образ трагического бессилия человека перед буйством старых и новых стихий.

КНИГИ НА ЗАКАЗ современная литература гуманитарные науки искусство дизайн архитектура музыка кино БАЗА ДАННЫХ НА CD-rom
PANGLOSS
КНИГИ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ
ПАНГЛОСС
Б. Палашевский пер., 9 (м. Пушкинская, выход к Академкниге) тел. 299-54-81

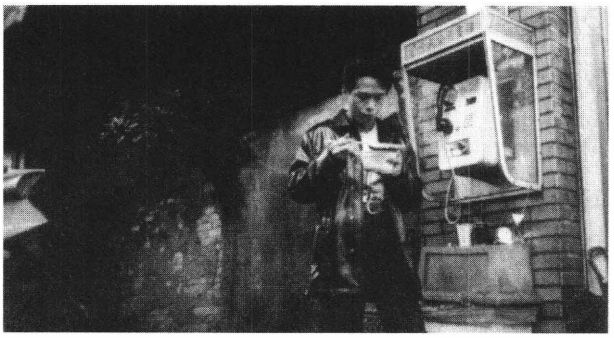
ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Дальневосточные изыски

«Держу тебя крепко» (Hold You Tight) и «Славное не-поколение» (Sweet Degeneration) — так, с известной натяжкой, можно перевести названия двух дальневосточных фильмов берлинского конкурса. Первый снят именитым режиссером Стэнли Квоном, одним из «отцов» гонконгской «новой волны». Второй (иначе его название можно трактовать как «Сладкое вырождение») представляет более молодого, но тоже уже известного автора из Тайваня Линя Чэншэна. По своему художественному изяществу эти скромные фильмы превосходили почти всех своих соперников, включая победителей Берлинале.

Синоязычное кино давно укоренилось в Берлине — с тех пор как десять лет назад здесь прошумел «Красный гаолян» Чжана Имоу. Последовавший затем китайский фестивальный бум был произведен главным образом «пятым поколением» кинематографистов КНР, в юности познавшим кошмар «культурной революции», а в зрелости нашедшим формулу эпико-поэтического социально ангажированного кино, во многом близкого советской традиции. Параллельно развивавшиеся явления в Гонконге и на Тайване не то чтобы остались тогда в тени, но казались более маргинальными и одновременно менее экзотичными. Мотивы отчуждения, экзистенциального одиночества, бездуховного эротизма были пройдены Западом и без особого энтузиазма принимались, когда бумерангом возвращались с Востока.

Но «пятое поколение» в континентальном Китае уступило место «шестому», которое решительно отвергло всякую связь с соцреализмом и начало выстраивать на экране свой тотально пессимистический мир. Вдруг выяснилось, что этот мир близок устремлениям их гонконгских и тайваньских коллег. Политические стены оказались проницаемы, их крепость подрывали общие коммер-



«Держу тебя крепко» ***(Yue kuai le, yue duo luo / Hold You Tight)***

Автор сценария **Джимми Нгай (по идее Элмонда Юна)**
Режиссер **Стэнли Квон**
Оператор **Квон Пуньлэн**
Художник **Брюс Юй**
Композиторы **Ю Ятью, Кейт Лэн**
В ролях: **Чинмай Яо, Санни Чень, Эрик Цан, Ко Юэлинь**
Golden Harvest Film Co.
Гонконг — Китай
1997

«Славное не-поколение»
(«Сладкое вырождение», Fang lang / Sweet Degeneration)

Автор сценария и режиссер **Линь Чэншэн**
Оператор **Цай Чэнхой**
Художник **Цай Чаои**
Композитор **Чэнь Хоньe**
В ролях. **Чэнь Сянчи, Ли Каншэн, Чэнь Шихуан**
Zoom Hunt Internationak Productions Co.
Тайвань — Китай — Япония
1997

ческие интересы, а после присоединения Гонконга к Китаю появилось еще больше оснований говорить о синоязычном кино как о едином, хотя и разветвленном феномене.

Вот и в двух показанных в Берлине фильмах общего больше, чем различий. Хотя Стэнли Квон заметнее тяготеет к мистике, декадансу и завуалированной гей-эстетике. А Линь Чэншэн скорее развивает линию дотошного физического натурализма и психических деформаций.

Сюжет фильма Квона о превратностях и странных обличьях любви эзотеричен. Две женщины, которые похожи друг на друга почти как две капли воды: одна из них погибает в авиакатастрофе, чтобы передать некую тайную «информацию» другой. Двое мужчин — муж и любовник погибшей, которые идут друг к другу ведомые интуицией, но осознают это стремление лишь с помощью медиума, у каждого — своего.

Суть здесь не столько в выборе сексуальной ориентации (дело, конечно, важное), сколько в обнаружении за поверхностью отношений их глубинного смысла. Согласно Квону, этот смысл раскрывается вернее всего в ретропроекции: например, значимость самых долгих и близких отношений часто корректируется смертью одного из любовников.

Именно небытие в фильмах Квона проливает свет на все предшествовавшее. Один из этих фильмов — «Главная сцена» — был показан несколько лет назад в Берлине: мистический свет озарял лик актрисы Мэгги Чун, которая в отчужденной постбрехтовской манере сыграла недавно ушедшую из жизни звезду старого китайского кино. Осознать можно лишь более не существующее в прежней оболочке. И Квон делает документальный фильм про Гонконг, каким он был до воссоединения, про город, которого больше нет.

Хотя действие фильма «Держу тебя крепко» происходит в обыденных урбанистических интерьерах наших дней, в этике и эстетике этой картины ощутим древний дух перевоплощений и аромат изысканных любовных ритуалов, что питали классическую китайскую культуру.

Напротив, в фильме «Славное не-поколение» первична материя. Подсознание медленно, но неуклонно просачивается сквозь «запечатленное время» и «реабилитацию физической реальности». Депрессивная драма о муках инцеста: сестра сходит с ума от мыслей о брате, а тот спасается от запретного чувства в воровстве и разгуле. Изысканно подробное изображение и столь же изысканно аскетичная фонограмма, почти без диалогов. Настроение тревоги, телесного (не обязательно эротического) томления и беспричинного беспокойства. Стиль, знакомый по работам Цая Минляна, чей фильм «Да здравствует любовь!» победил в Венеции в 1994 году и чья «Река» в прошлом году художественно лидировала в Берлине. Вдобавок — тот же самый актер Ли Каншэн, уже успевший в своей молчаливой неприкаянности стать «иконой» дальневосточного кино.

Завоевавшее в нем прочные позиции поколение сорокалетних (Квон родился в 1957-м, а Чэншэн в 1959 году) не всем и не во всем «приятно». Но назвать его «не-поколением» было бы несправедливо и «дегенеративным» (как рекомендует заложенная в названии игра слов) — тем более. Именно благодаря этому поколению мы увидели совершенно новый китайский кинематограф, отвязанный от политики и соцреалистических традиций, но также и от поверхностной эксплуатации экзотизма. Кинематограф универсальных вопросов — квазиевропейский и по-восточному изысканный, без маньеризма.

А В Т О Р Е Ц Е Н З И Я

«Мексиканская фантазия»

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Оптическая фантазия №5

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н СИРИВЛЯ

Фильм Олега Ковалова «Мексиканская фантазия» сделан, как и его предыдущие ленты, в жанре «оптической фантазии», когда экран репрезентирует не столько взаимодействие персонажей в пространстве сюжета, сколько взаимодействие образных решений и пластических мотивов в пространстве истории кино. На сей раз основой для киноведческой рефлексии, осуществляемой посредством монтажных ножниц, клея и кинопленки, стал грандиозный материал незавершенного фильма С.Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Знакомые с «Мексикой» лишь по опубликованным заметкам самого Эйзенштейна и монтажной версии Г.Александрова, мы увидели совершенно новый и неожиданный фильм: медитативно-неторопливый, начисто избавленный от социального пафоса, упоительно красивый... Фильм, заставляющий в течение полутора часов любоваться поразительным совершенством фотографии и следить за парадоксами аналитического монтажа, выкладывающего из кадров Эйзенштейна — Тиссэ изящную культурологическую мозаику.

Поскольку Олег Ковалов принадлежит к числу режиссеров, которые прекрасно ведают, что творят, мы предложили ему проанализировать свой фильм в жанре авторецензии.

Дистрибьютор фильма — агентство «Интерсинема»

Наталья Сиривля. Олег, начнем сначала. Что физически представляет собой материал, с которым вы работали?

Олег Ковалов. Эйзенштейновский материал к фильму «Да здравствует Мексика!» — это 75000 метров негативной пленки. На сегодняшний день в Госфильмофонде в Белых столбах нет даже полного рабочего позитива. Он был сделан однажды для александровской версии, но затем отдан во ВГИК, чтобы студенты резали и клеили из него свои короткометражки. Мое предложение вновь напечатать весь позитив не вызвало энтузиазма ни у продюсеров, ни у сотрудников Госфильмофонда, и потому я вынужден был идти каким-то совершенно немыслимым и сложным путем. Никто не поверит, но я работал почти вслепую: только на основании картотеки, составленной в свое время Валерием Босенко. Представьте себе: карточка, на ней первый кадрик какого-то плана, изображающий, допустим, кусок каменистой почвы, последний кадрик — опять кусок каменистой почвы и словесное описание бурного действия, составляющего суть эпизода. Это был ужас. Мне приходилось полностью полагаться на свою интуицию. Каким-то образом я угадывал, какой кадр хороший, какой — плохой. В результате мы заказали безумно много лишнего материала, но у меня такое ощущение, что все лучшее мы выбрали.

Кроме того, мы перегнали на пленку все версии восстановления — то, что сделали Лейда, Александров и другие, — и как-то ориентировались на них в своей работе.

Н.Сиривля. Как шла работа после того, как вы получили позитивный материал? От чего вы сознательно отказывались, какие сцены, эпизоды, сюжетные линии были вам не нужны?

О.Ковалов. Я придумал свою конструкцию фильма, в которую многое из снятого Эйзенштейном, просто не укладывалось.

Н.Сиривля. Что, например?

О.Ковалов. Ну, во-первых, я выбрасывал то, что мне казалось антихудожественным. Материал ведь очень неоднородный. Много случайных, полухроникальных кадров, которые почему-то в основном использовал Александров в своей версии. Меня это изумляло: ну не можешь ты монтировать, как Эйзенштейн, — ладно. Но отбери хотя бы красивые планы. Любой ремесленник вставил бы в фильм ослепительно прекрасных мужчин, женщин и детей, а не стариков и старушек, торгующих бананами на базаре. Можно же сделать историко-революционную, политически обструганную картину, как того хотел Александров, но с выразительными лицами. Это ведь не мешает революционной идеологии! Но почему-то все самое проходное попало в александровскую картину.

В отличие от Александрова, я намеренно отбирал самые совершенные кадры. Тут была сложность. Эйзенштейн снимал, как правило, несколько дублей. В первом дубле непрофессиональные актеры, занятые в картине, играли замечательно. Но во втором дубле они уже не могли ничего повторить. Зато во втором

«Мексиканская фантазия»
Авторская версия незаконченного фильма С Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!»
Автор сценария и режиссер **О.Ковалов**
Композитор **Савва Маренков**
Звукооператоры **В.Персов, М.Полянская**
«СТВ» совместно с Госфильмофондом при поддержке Госкино России
Россия
1998

или третьем дубле Тиссэ доводил композицию кадра до совершенства: тени лежат там, где нужно, предметы более строго организованы... Но я все-таки вынужден был брать первый длиннющий дубль, потому что там была правда человеческого существования в кадре.

Кроме того, я старался оставить в картине все, что заведомо не вошло бы в нее по соображениям цензуры или в силу принятых в свое время художественных стереотипов. Уверен, что в прокат не могла бы выйти картина с такими длинными планами, тогда это было нонсенсом. Я же использовал план целиком, от первого до последнего кадра. Хотя, может быть, это входило и в замысел Эйзенштейна. «Мексика» была для него переломной картиной, а в следующей — в «Бежином луге», — по свидетельству Наума Клеймана, были уже планы огромной длины.

Н.Сиривля. Как выстраивался сюжет вашего фильма? Насколько я понимаю, он сильно отличается от задуманного Эйзенштейном...

О.Ковалов. Сохранилось либретто Эйзенштейна к фильму «Да здравствует Мексика!» (оно опубликовано в шестом томе его собрания сочинений[1]). Замысел был грандиозный. Эйзенштейн хотел снять своеобразную симфонию, грандиозную фреску мексиканской жизни, вбирающую в себя различные пласты времени и сознания — от архаических до современных. У него всегда была тяга к такому постижению истории. Еще в «Стачке», действие которой происходит на современном заводе, сцена расправы над рабочими в какой-то момент перерастает в образ то ли древнего цирка, то ли бестиария... Стремление показать, что мгновение современного бытия заряжено энергией всех предшествующих эпох и событий, — один из важнейших импульсов эйзенштейновского творчества. Это было чуждо идеологии «нового общества», которая прошлое принципиально вымывает и зачеркивает — есть только героическое настоящее и светлое будущее, куда революционные массы стремятся под руководством всевидящего вождя. Интерес к архаическим слоям сознания выглядел на этом фоне чуть не контрреволюцией.

Оказавшись в Мексике, Эйзенштейн обрел почву для воплощения своих заветных идей. Мексика была интересна тем, что здесь к 30-м годам XX века сохранились самые разные исторические уклады. Здесь были деревни, затерянные в джунглях, где царили еще первобытные отношения; здесь сохранились следы ацтекской цивилизации — каменные изваяния, пирамиды; здесь были обширные зоны испанской культуры — культуры завоевателей, которые воздвигли христианские храмы на месте разрушенных языческих святынь, чтобы не зарастали привычные тропы паломников; и, наконец, рядом со всем этим существовала современная, индустриальная Мексика.

Подобное смешение приводило Эйзенштейна в восторг. Образ мексиканца — человека, сформированного уникальной природой, взаимодействием религий, рас, культур, — был так далек от пролетарского гомункулуса, рожденного в пробирке классовой борьбы! Больше того, Мексика была для Эйзенштейна проекцией его собственного «я», «проекцией, как он писал, вовне всех тех отдельных линий и черт, которые, казалось бы, в подобие комплекса-клубка я носил и ношу в себе»[2]. В книге американского исследователя Карлтона Билса «Лабиринт Мексики» Эйзенштейн отчеркнул на полях любопытное место, касающееся понятия «васильда». Этот непереводимый термин обозначает самое существенное в мексиканском характере: соединение в одном человеке возвышенного и вульгарного, низменного и высокого, смесь артистизма и варварства, смесь детскости и садизма, порывистости и лиризма, любви к жизни и столь же страстного влечения к смерти...

Эйзенштейн задумал снять четыре новеллы, в каждой из которых запечатлелась бы какая-то черта, какая-то грань мексиканского характера. Первая новелла «Сандунга», рассказывающая о девушке Консепсьон, которая встретила на танцах парня, вышла замуж и нарожала кучу детей, была исполнена абсолютного покоя. Здесь ничего не происходило — лишь мерное течение нормальной, естественной, биологической жизни.

---

[1] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. М., 1964 — 1971, т. 6, с. 105

[2] Цит. изд., т. 1, с. 442

Вторая новелла «Магей» по контрасту была исполнена напряженного драматизма. Это история пеона по имени Себастьян, который мстит за поругание своей невесты Марии и поднимает восстание, в результате жестоко подавленное феодалами.

Третья, испанская, новелла «Фиеста» — экранизация популярного мексиканского комикса о тореадоре, который, помолившись Мадонне, едет на бой быков, а потом отправляется на свидание к замужней женщине. Эту новеллу по каким-то причинам Эйзенштейн не доснял.

И, наконец, четвертая, тоже незавершенная, «Солдадера», рассказывала о солдатских женах, которые во времена гражданской войны 1910 — 1912 годов шли впереди войска, чтобы обеспечить своих мужей едой и ночлегом. «Солдадера» — новелла, где соседствовали война, любовь, рождение и смерть, — служила, вероятно, мостиком к финальному «Дню мертвых», где жизнь и смерть окончательно сливались в карнавальном экстазе.

Как Эйзенштейн намеревался смонтировать эти четыре новеллы, неизвестно. Но я предположил, что замысел его был сродни гриффитовскому в «Нетерпимости»: четыре истории, как реки, стекают с четырех гор, смешиваясь и сливаясь в единый поток. По этому принципу построена «Мексиканская фантазия». Смонтировать новеллы последовательно я не мог потому хотя бы, что две из них недосняты. И я сочинил собственную композицию, вольно перемешав эпизоды, относящиеся к разным частям задуманной Эйзенштейном симфонии.

Н.Сиривля. Мне кажется, смысл вашего фильма и, соответственно, характер монтажа далеки от задуманного Эйзенштейном. Насколько я понимаю, Эйзенштейна в те годы волновала проблема синтеза, соединения архаических пластов сознания, лежащих в основе, например, художественного языка, и прогрессивных социальных идей, устремленных в будущее... То есть в любом случае, при всем упоении парадоксами мексиканской реальности, в которой Эйзенштейн находил все то, что страстно любил в искусстве и в жизни, его картина неизбежно была бы исполнена модернистского пафоса, пафоса направленного движения истории, освободительного движения, покорения природы и т.д. В «Мексиканской фантазии» ничего подобного нет. Главная тема фильма, как можно понять из сопоставления кадров, планов, визуальных мотивов, — размышление о сложном взаимодействии в человеческой истории природного и культурного начал.

Вначале тропический рай: живые цветы, обнаженные тела, сонно-счастливые лица, ленивая пластика, вода, качание пальмовых листьев. Естественная, гогеновская жизнь плоти. Потом появляются испанские завоеватели в масках и возникает тема культуры — искусственного, сотворенного мира. В экранных композициях варьируется мотив бесконечного кружева: каменное кружево соборов, кружево женских мантилий, расшитые костюмы тореадоров... Кажется, естественного, природного человека оплели бесконечными нитями, шнурами, условностями... Этот испанский католический мир удивительно красив и в то же время жесток. В нем есть что-то кукольное, неживое. На экране вновь и вновь возникает тема игрушек: куклы, маски, статуи, игрушечный бык во дворе хасиенды...

О.Ковалов. Кстати, это излюбленная тема Эйзенштейна: религия как насилие искусственных, придуманных схем над живым духом народа. Наиболее яркое ее воплощение — эпизод разрушения церкви из «Бежина луга»: народ разоряет храм и в процессе кощунственного деяния мы видим, как в окладах икон вместо суровых, мертвенных ликов возникают живые, смеющиеся лица новых святых. С одной стороны, это вроде бы отрицание христианства, а с другой — утверждение новой веры с помощью символов и изобразительных канонов традиционной религии. В результате атеистический, богоборческий заряд эпизода уходит в никуда. То же самое в «Мексике»: испанские завоеватели вроде бы насаждают христианство огнем и мечом, сбивают с толку народные массы, заставляя фанатичных паломников ползти на коленях к вершинам пирамид, нести перекладины крестов, привязанные к распростертым рукам. Но потом народная мистерия сменяется реальной Голгофой в эпизоде казни пеонов. Трагедия замученного народа, борьба угнетенных и угнетателей воплощаются при помощи именно христианской символики, которую принесли с собой эти угнетате-

ли. Не ацтекской, индейской или какой-либо иной... Поразительный поворот мысли!

Н.Сиривля. По сравнению с ацтеками испанцы — настоящие гуманисты. Цивилизация доколумбовой Мексики была, как известно, невероятно жестокой.

О.Ковалов. В материале Эйзенштейна к временам ацтеков относится эпизод похорон в прологе. Помните: недвижные мужские лица в профиль, прижатые к странному саркофагу и напоминающие каменные лица статуй. Царство ритуала, застылости, смерти...

Н.Сиривля. Испанская культура в вашем фильме амбивалентна. С одной стороны, конфликт природной жизни и культуры завоевателей, заявленный поначалу в столкновении пластических мотивов, переходит затем в прямое сюжетное противостояние — история с соблазнением Марии и восстанием пеонов. Больше того, этот сюжет смонтирован с эпизодами корриды, где заплетенный, затянутый, зашнурованный тореадор, олицетворяющий насилие социальное, культурное и духовное, под возгласы толпы добивает быка, ассоциирующегося с природным, то есть народным, началом. Но потом конфликт странным образом снимается, растворяется в потоке все той же органической жизни. После эпизода похорон Сарры, застреленной крестьянами, вы даете финал новеллы «Фиеста», где искусственная стихия испанской культуры вновь соединяется с темой воды, ленивой любви, живых цветов... Плывущие лодки, женщина в мантилье с лилией в зубах, долгие поцелуи, томная мелодия Альбинони... Ясно, что при всех культурных метаморфозах, биологическое начало неизменно. Основа одна и та же, даже лица женщин в, условно говоря, «испанской» и «тропической» новеллах похожи.

О.Ковалов. Я хотел показать, что у каждого свой рай, хотел каждому подарить момент утешения: Сарре — томную прогулку на лодках, зверски затоптанному Себастьяну — видение Марии, которая приходит омыть его раны...

Н.Сиривля. Как бы то ни было, конфликт естественного и искусственного рассматривается в «Мексиканской фантазии» скорее как столкновение разных исторических эпох, миросозерцаний, различных форм жизни, каждая из которых обладает витальной правдой и красотой, но не как конфликт жизни и смерти. В связи с этим мне не очень понятен переход к финалу с его темой глобальной насмешки над смертью.

О.Ковалов. Заключительному карнавалу — Дню мертвых — предшествует в фильме кусок, где показана новая Мексика. Эйзенштейн и Тиссэ снимали ее в формах авангардистского плаката 20-х годов. Вероятно, они хотели показать торжество индустриальной Мексики над покоренной природой, но эти фрагменты смотрятся чужеродно, гротескно, почти пародийно. Напоминают общие места советского официозного искусства. Я специально взял эту «новую Мексику», кадры рабочих с кирками, их чугунные подбородки, неподвижные лица, которые так отличаются от одухотворенных, мягких, преимущественно женских лиц в начале картины. Бесконечные, тупые, застывшие лица мужиков в строю — рабочие, спортсмены, полицейские...

Мы смонтировали это, стилизовав под нацистскую хронику. Впечатление такое, что живую, цветущую землю закатали в асфальт. Сначала влажная, травянистая Мексика, а потом этот каменный, выжженный мир. Сначала женское начало, потом — мужское. Вначале даже подневольный труд сродни эротическому наслаждению (пеоны добывают сок магея с помощью приспособлений, напоминающих женскую грудь). Здесь — механические конструкции, оружие...

Я хотел показать индустриальную, тоталитарную Мексику как торжество смерти над жизнью, тоталитаризм — как самое смерть. Но вдруг один рабочий в строю начинает смеяться, и мы понимаем, что это только оболочка, короста, а под ней течет струя народной играющей жизни. И потом наступает День мертвых, торжество василады, когда народ смеется над смертью. Он начинается печально и скорбно. Кладбище, свечи. Женщины поминают усопших. Но уже на кладбище начинают пить пульке. Вот кто-то обнял женщину, кто-то к стаканчику приложился — все уже не так страшно. И дальше раскручивается безумный мексиканский карнавал — веселое поругание смерти.

У Эйзенштейна карнавал был показан с социальных позиций: когда картонные черепа снимают простые люди, под масками живые лица, смеющиеся глаза.

А когда маски срывают классовые враги — капиталист, помещик, дамы, — под картонными черепами черепа настоящие. Я отказался от этого. У меня настоящий скелет означает присутствие самой Смерти на этом празднике. Помните новеллу Эдгара По «Маска красной смерти»? Там Смерть приходит на пир, срывает маску, и все в ужасе разбегаются. А здесь и в присутствии Смерти все продолжают неудержимо смеяться и радоваться. Здесь никакая смерть не страшна — ни социальная, ни экзистенциальная.

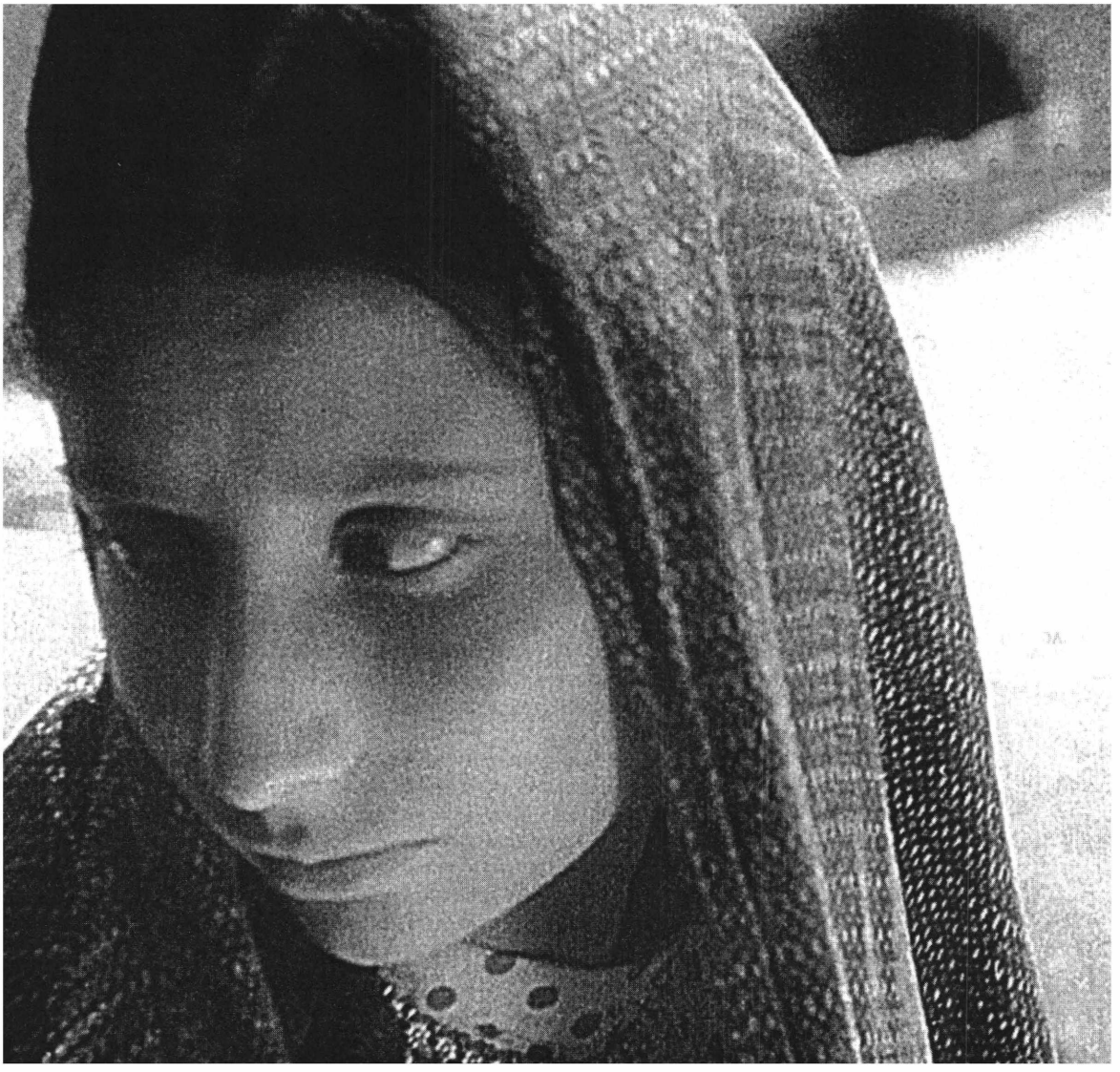
Н.Сиривля. Успех «Мексиканской фантазии» обусловлен не только фантастически прекрасным изображением, возникшим как результат усилий Эйзенштейна и Тиссэ, но и тщательно выстроенным звуковым рядом, что целиком является вашей заслугой. Именно звук во многих случаях создает напряженную драматургию. Так, в сцене корриды визуально все, казалось бы, не слишком эффектно — маленькие фигурки суетятся на общем плане, бык все время падает, тореадор просто его добивает... Но разреженный звук, в котором выделено тяжелое предсмертное дыхание быка, будоражащий шум плаща, звук последнего удара создают невероятный психологический объем...

По какому принципу строилось звуковое решение? И вообще Эйзенштейн снимал немую или звуковую картину?

О.Ковалов. В либретто практически нет диалогов, хотя в материале видно, что герои иной раз произносят какие-то слова прямо в камеру. 1930 год — время работы Эйзенштейна над «Мексикой» — это уже эпоха звукового кино. На Западе в то время вообще не делали немых картин. Анализируя кадры фильма, я обнаружил, что Эйзенштейн оставлял место для звуковой дорожки. Думаю, за кадром должна была звучать какая-то музыка, были бы подложены шумы и даже слова... Не титры же предполагалось использовать! Титры тогда были уже совершенным анахронизмом.

Как сегодня озвучивать фильм, было непонятно. Неясно, что делать с отсутствием диалогов, с отсутствием голоса, когда герои говорят или поют... И мы решили действовать так, чтобы подчеркнуть незавершенность картины. Когда читаешь «Евгения Онегина», очень волнуют ряды точек на месте пропущенных строф, точно так же, как волнует отсутствие рук у Венеры Милосской. Кажется, приделай ей руки — и наступит всеобщее разочарование. Мы сделали незавершенность основным эстетическим принципом фильма. Я, например, понимал, что музыка в чистом виде убьет картину, поэтому мы сделали этакую шумомузыку (композитор Савва Маренков, псевдоним В.Гайворонского). Она не артикулирована, в ней нет мелодии, точнее, мелодия не складывается до конца — непонятно, то ли это музыка, то ли шум ветра... Если же музыка была необходима, ее источник присутствует в кадре: оркестрик играет, женщина напевает, то есть это тоже вроде бы бытовой звук. Лишь в редких случаях мы использовали музыку в качестве эмоционального комментария к действию — всегда подчеркнуто и цитатно, почти пародийно. Так в эпизоде перестрелки с пеонами звучит мелодия из вестерна или элегия Альбинони в эпизоде испанского рая с лодками и поцелуями...

Кроме того, мы специально работали над каждым шумом. Сейчас на западных студиях, как мне рассказывал наш звукооператор Владимир Персов, есть фонотеки, где собраны все шумы мира: скрипы, стрельба, крики попугаев... Компьютер может изобразить все, но, просмотрев огромное количество поточной продукции, понимаешь, что шумы подложены одни и те же. Хорошие, но одни и те же. А когда наши шумовики братья Фигнер в убогом ателье отбивают чечетку, ломают спички перед микрофоном, кидают мокрую тряпку в стену или рубят капусту — самые что ни на есть доморощенные звуки, артистично исполненные и преувеличенные техникой, воспринимаются как авангардное откровение. Это нестандартные шумы, и они производят сильнейшее впечатление. Когда убивают быка, все звуки придуманы, все сделаны: чтобы найти шум плаща тореадора, мы перерыли все костюмерные. Не всякая ткань хлопает так выразительно. Или эпизод перестрелки в магее. Мы слышим, как пуля срезает сочный лист кактуса, пистолетик Сарры издает нежные хлопочки, а ружья пеонов — особый деревянный звук. Крестьяне неумело заряжают, все время заедает что-то, и в этом — предвестие их поражения. А враги, наоборот, действуют умело, как роботы: чик, крек... И все это сделано подручными сред-



«Мексиканская фантазия»

ствами. Например, перестук лошадиных копыт — самая настоящая актерская работа... В эпизоде казни леонов лошадь гарцует, гарцует и потом медленно, точно ставит копытца. Словно ставит точку в судьбе героев. В этом есть что-то неумолимое.

Мы целый месяц работали над шумовым озвучанием. Часто писали по ночам, тратили, бывало, целую смену, чтобы записать какой-нибудь один звук... И интересно, что рукотворное на экране потрясает больше, чем любые электронные спецэффекты.

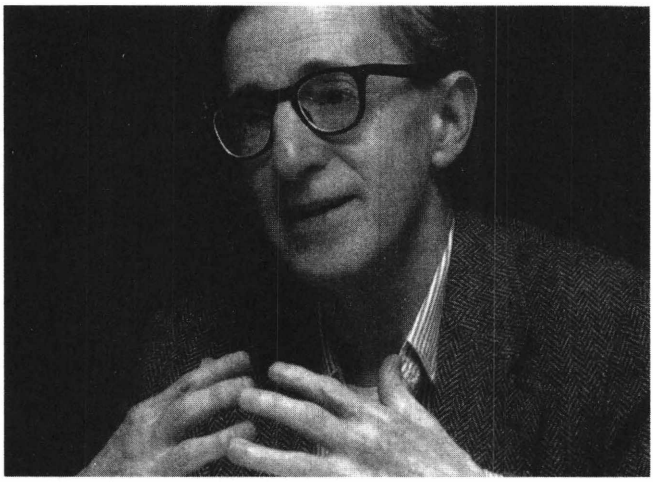
Н.Сиривля. Скажите, почему довольно сложную эстетическую конструкцию фильма вы снабдили комментарием, окрашенным в тона намеренной детскости? В начале фильма тоненький голос произносит, запинаясь, закадровый текст, потом появляются словно бы детской рукой сделанные надписи, стрелочки, указатели... Зачем это было нужно?

О.Ковалов. Это родилось из необходимости что-то прояснить в картине. Для того чтобы зритель смотрел это, нужно было создать иллюзию, что тебя взяли за руку и ведут по фильму. Кругом указатели, стрелочки, поясняющие надписи — понятно, что не заблудишься. А то, что эти надписи выполнены неуверенной, детской рукой, сообщает происходящему элемент несерьезности и легкой игры: мол, ничего страшного и запутанного — вот испанские завоеватели, вот кактус магей, вот идет Мария, вот прискакала Сарра — все ясно. Голосок Саши Шефф (она, кстати, снималась у меня в «Концерте для крысы»), сбивчиво читающей закадровый текст в начале и в конце, выполняет ту же функцию. Этот голос мне приснился, я понял, что поставленные дикторские интонации просто погубят дело. Тут вариантов не было. С надписями, напротив, мы очень мучились, потому что мне хотелось, чтобы они были нарисованы от руки, но времени не было, пришлось пойти на компромисс и прибегнуть к компьютерной анимации. Но, по-моему, это не режет глаз, надписи получились живые и симпатичные.

Я вообще считаю, что бесчеловечно мучить зрителя неразбавленными авангардистскими экспериментами. В «Киноведческих записках» я прочитал как-то, что авторское кино может снять любой человек, но вот смотреть такое кино — величайший труд и величайшая скука. Чтобы сделать фильм, интересный и интеллектуалу и простому, неискушенному человеку, нужна невероятная изощренность, знание культуры, любовь к зрителям и даже отчасти детскость. Вообще режиссер должен снимать такую картину, какую ему самому было бы приятно смотреть. Режиссеру-мазохисту приятно, наверное, смотреть фильмы, снятые качающейся камерой с одной точки. Но я считаю, что насилие по отношению к зрителю не является достоинством фильма. Зрителя нужно любить, и если относиться к нему с любовью, можно заставить его посмотреть любую, самую сложную авангардную картину.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Ход ассоциаций по ходу счастливой нелюбви



Уже двадцать шесть раз Вуди Аллену говорили, что он повторяется. Может быть, в двадцать седьмой раз попытаться хотя бы предположить, что он, в общем, тоже не глухой?

«Все говорят, что я тебя люблю» начинается с женского голоса. Рассказчик обычно не претендует ни на какую реальность, кроме реальности собственной. После неоднократных злоупотреблений стало правилом: если нужен рассказчик, значит, за ним скрывается глупость или невежество. Голос, между тем, принадлежит девице. Что ж, понятно — мальчик у Вуди Аллена уже был («Эпоха радио»). Кроме того, в юном возрасте лишь пересказывают события, не искажая их собственным опытом, да еще из духа противоречия отгораживаются от них иронией. В подаче себя тогда есть ограничения. С собой можно разобраться. Холден Колфилд так разобрался, что до сих пор терроризирует подсознание американцев: в недавней «Теории конспирации» «Над пропастью во ржи» было ключом к поиску зомби-убийцы. Интересно лишь, принадлежит ли рассказчице также зрение? Вроде не принадлежит. Она не могла видеть тех двух влюбленных, что прогуливаются по улицам и поют, хотя легко могла об этом узнать. Влюбленная — ее сестра, спутник — жених сестры. Только какого дьявола они запели? Может, рассказчица все же «видит», только не глазами, а «воображением»? Фантазирует то есть? Хотя уже после «Пуль над Бродвеем» можно было догадаться, что Вуди Аллен знаком с «Пением под дождем». Здесь, правда, не под дождем, а между струй фонтана — ах, как любили фонтаны в старых мюзиклах... пока не выкупали Аниту Экберг в сладком римском Треви. Любили там и хоровое пение — вот и три мамаши с младенцами подпевают, вот и старуха с

«Все говорят, что я тебя люблю»
(Everyone Says I Love You)
Автор сценария и режиссер **Вуди Аллен**
Оператор **Карло Ди Пальма**
Композитор **Дик Хаймен**
В ролях: **Вуди Аллен, Голди Хоун, Джулия Робертс, Тим Рот, Натали Портман и другие**
Miramax
США
1996

медсестрой — политическая корректность, каждой твари по паре. Из мамаш одна — белая, другая — черная, третья — китаянка. Еще в начале 50-х легендарную Лину Хорн в мюзикле «Плавучий театр» заменили на Аву Гарднер, которая совсем не умела петь и снималась под голос Лины, который, правда, в окончательном варианте тоже заменили. А все потому, что романы «между представителями разных рас» в мюзиклах не поощрялись, а Хорн была хоть и голосистой, но квартеронкой. Да уж, «Все говорят, что я тебя люблю» не подденешь началом 50-х. Когда дело дойдет до больницы, три певицы-роженицы тоже будут разных цветов.

Прогулка проходит стандартно — несколько видов Нью-Йорка открыточного плана. Перечисляется уже виденное. Дальше в таком же духе будут перечислены остальные «столицы мира». Венеция — каналы, гондольер, Тинторетто и Бертолуччи (поскольку тоже итальянец). Париж — мансарда, кафе, Эйфелева башня, рождественские каникулы всей семьей по принципу «американцы в Париже». Да уж, негусто с фантазиями у девушки (рассказчицы): виденное тысячу раз она просто «фотографирует». Даже во «внутреннем зрении» у нее не то что Мане — Моне, но и Мунк не мерещится. Такое максимально техническое зрение, «аппаратное», в лучшем случае опять доведенное до стандарта «легкой иронии». Когда отчим, к примеру, поет и играет на рояле в день рождения мамы, а мама сентиментально у этого самого рояля позирует (кстати, тоже — «Сыграй еще раз, Сэм» Герберта Росса по сценарию Аллена), взглядом рассказчица «продает» и мамину позу, и сантименты отчима, иронически переводя глаза туда-сюда, не веря никому из них. Иронизирует, одним словом. Но, конечно, в пределах техники. Это ирония уже очень добротного госстандарта... Да и «придуманное» всю дорогу в дальнейшем перечисляется. К чему бы? Как будто девушке не надо ни припоминать «столицы», ни уточнять, ни вообще напрягать воображение — как будто она не просто иронизирует, но иронизирует над чужим рассказом, заученным наизусть. Чей это все же рассказ? Что-то тут непрозрачно.

Перечислены члены семьи — большая семья, многодетная. Бывает, но в то же время вполне соответствует первоисточнику всех нынешних американских «мыльных опер» — циклу фильмов 30 — 40-х годов о семье Харди («Любовь находит Энди Харди», «Любовь смеется над Энди Харди» и т.д.). Кстати, Энди Харди точно так же легко и постоянно влюблялся во всех подряд, как это делает и рассказчица. Правда, в данной семье все дети от разных родительских сочетаний, а родители самой рассказчицы разведены навеки. И они еще дружат. Тут уже что угодно, но в старом кино такое не поощрялось. Разводы были, но лишь как повод для окончательного воссоединения. Смена партнеров по штампу в паспорте была категорически запрещена. Это уже дела более поздние, более литературные — времен Апдайков и Оутс. Зато дедуля в маразме — наш человек. Встречался еще в «Табачной дороге» у Форда.

Перечислены свойства членов семьи вплоть до мельчайших подробностей. Но опять же все они «уже были», хотя, как правило, мелочи запоминаются от неожиданности, «с чистого листа». У папы много романов, но ни одной нормальной женщины (реплика на «Не говоря уж обо всех этих женщинах» Бергмана, обожаемого Алленом). Папа охмурил очередную, заранее узнав все, что она любит («Тетка Чарлея» с классическим «Она любит выпить» или «Как важно быть серьезным» Уайльда, только добавлена автопародия: момент «узнавания» отнесен в кабинет психоаналитика — вспомним «Другую женщину»). Мама занята всевозможной благотворительностью, и это до добра не доведет («Будю, спасенный из воды»). И так далее.

Перечислены все события в доме за отчетный период. Он очень короток — с лета до зимы. Что ж, время девушек течет медленно, и они за отсутствием опыта не различают событий и их отсутствия. Поэтому в фильме всего очень много, и все — событие. Прогулка в Венеции, смерть дедушки и слова: «В нем столько звериной страсти». — «Вот и место ему — в зоопарке». — «Но он же такой ребенок». — «Ничего, там же есть площадка молодняка». Но если бы перечислялись все события без исключения, это было бы совершенно безрадостно. Конечно, главенство времени, которое есть у девушек, не давало бы ничему кончиться, то есть кончиться трагически. Но время было бы занудное-занудное, когда траге-

дия уже в самом отсутствии конца. Конечно, в девическом рассуждении все на свете было бы связано не случайно — как связана мамина благотворительность, добравшаяся до тюрьмы, с выходом невинной тюремной пташки (Тим Рот) из-за решетки прямо в ее квартиру, где у пташки немедленно закрутился роман с одной из маминых дочерей, которая в связи с этим тут же бросила своего жениха. Но тогда девушка не разглядела бы то, что ей дано разглядеть: что упомянутая дочь не любит «пташку», что «очередная» не любит отца, что вообще никто никого не любит и никакой связи нет, а вся кажущаяся связь — коллекция штампов из театра прошлых веков.

Значит, все-таки перечисляются не все события и к тому же особым образом. Во-первых, одни только штампы перечисляются демонстративно, увенчиваясь Рождеством в клубе братьев Маркс с усами Граучо на всех участниках и портретами Харпо и Чико на елке вместо игрушек. Далее, когда отчим «гонит дочь из семьи» за «разрыв помолвки», другие дети «играют в хоккей» с прислугой, швабрами и метелками гоняя тряпку «на заднем плане». Этот плотный-стройный «парад-алле» сам по себе головокружителен. Но чтобы «глупость» «невежественного» перечисления видимых «связей» не обернулась в итоге занудной «бессвязностью» скептического «опыта», перечисление должно быть как-то заведомо «радостно». Как же это? Вот, например, умер дедушка. Время цинично, поэтому девушка иронизирует. Девушке хорошо. Но кому-то хватает опыта показать ей, что дедушка встал из гроба («Антракт» Рене Клера), то есть объяснить ей, как она может иронизировать. Этому «кому-то» тоже становится хорошо, потому что он видит, что она не против его объяснений, и мертвый дедушка пустился танцевать. И, значит, он, этот опытный «кто-то», вправе теперь взахлеб объяснять ей радость, перечислять ей радости, то есть моменты «пуститься вприпрыжку» и «душа поет», исторически сконцентрированные в старых мюзиклах.

Только с позволения девушки началось перечисление песен. Кто-то будет иронизировать над кошачьим мяуканьем Джулии Робертс? Хотите послушать вокал феерически безголосого Джеймса Стюарта или Кэри Гранта в «Сьюзи»? А ведь было, было. И пение сестры в спальне перед зеркалом тоже было — это просто цитата из начинающей Джуди Гарленд («Зеленые юнцы»). Правда, былых кинозвезд специально учили петь, а чаще вообще рекрутировали с Бродвея. А «Все говорят, что я тебя люблю» предполагает, что петь могут действительно все без исключения. Если вы не так лояльны к своей возлюбленной, чтобы простить ей отсутствие слуха, то сегодняшняя техника, пожалуй, уже готова путем какой-нибудь хирургической операции на связках одарить ее голосом Каллас или Доминго. И каждый может, смеясь, мурлыкать «Скажите, девушки, подружке вашей» незабвенного Тито Гобби.

Перечисление танцев. Мало того что танцы у ювелира, в больнице или танцы привидений соответствуют по абсурду танцам в тюрьме и муниципальных банях («Золотоискательницы 1933 года») или танцу скелетов («Правила игры»). Опыту «соответствуют» даже полы под танцующими: перечислен пол в шашечку (из Басби Беркли) и в концентрический звездный орнамент (из любичевской «Веселой вдовы»). Наконец, кульминация: мама (Голди Хоун) действительно летает, танцуя с папой (Вуди Аллен), и делает ласточку на кончиках пальцев его поднятой руки. Какая радость — невесомость. Всегда, со времен Катерины в «Грозе», была невозможной радостью, а сегодня практически безупречна, то есть неотличима от «весомости» даже в техническом зрении нашей пресловутой девушки. Но такую кульминацию слишком легко обесценить «просто трюкачеством», поэтому кто-то опытный всегда готов напомнить об Эстер Уильямс из «Карнавала в Техасе». Когда МГМ исчерпала все водяные изобретения чемпионки-пловчихи, здесь ее старым любимым «наплывом» (уже, кстати, воскрешенным в танце привидений) соединили со спальней Хоуарда Хилла: в начале 50-х невесомый подводный полет в совмещении с обычной спальней, так что воды не видно, был столь же технически безупречен.

Таким образом, неподкованная ирония молодой рассказчицы превращается в радость для нас с вами, поскольку пляшет от факта понимания, поскольку в каждый данный момент девушка кого-то понимает. Этот «кто-то» достаточно опытен, чтобы уметь объяснить каждое из своих слов, каждый из своих образов,

и достаточно опытен, чтобы таких слов, образов было много в любых сочетаниях. Чтобы девушке было не оторваться, когда он плетет ей свои фантазии, чтобы девушка их зазубрила, словно катехизис. Значит, этот «кто-то» — старый человек. Старый настолько, что терять уже совсем нечего, и почему бы тогда самому не поверить, что она его понимает, что они понимают друг друга? Только поверив в это, он не будет ныть о трагизме существования и деликатно прервет фантазии в тех местах, где оказалось, что никто никого не любит, что кто-то умер, а кто-то — дурак набитый. На все это он в таком случае лишь намекнет и заткнется. Ведь есть контакт.

Но кто же это? Кому же так повезло?

Следящим за светской хроникой нетрудно догадаться. Бурный скандал в семье Миа Фэрроу после двух лет перемывания косточек привел к тому, что молоденькая Сунь И совершенно счастлива с Вуди Алленом. Легко представить, как днем он щебечет ей все, что знает, а ночью она перещебетывает все это в сладких снах. И «Все говорят, что я тебя люблю» тогда — такой сон, иносказание двухлетнего замечательного настроения. Настроения, возникшего от одной догадки Вуди Аллена и Сунь И. Они догадались радоваться, не произнося слово «любовь». Ведь вообще алленовские фильмы — иносказание настроений.

Но кое-что все равно вызывает жалость. Заметьте: при всей богатой культуре опыта, объясняющего фантазии, в ней большей частью задействованы американские 40-е годы. Начало 50-х. Когда уже война прошла стороной. Когда еще не пришло телевидение. Когда демографический взрыв на радостях только порождал всех этих нынешних «бэби-бумеров». Когда после кошмаров джи-менов и до кошмаров джинсовой моды время на несколько лет будто остановилось. Заметьте, как призрачна была эта остановка. Как хрупко легкое настроение. Как обманчиво взаимопонимание двух сошедшихся людей. Как ненадежно доверие старика придуманной им девушке. Можно сказать: «Опять этот Вуди Аллен делится преходящим. Что ему не прислушаться к вечности? Или хотя бы не разрешать свои проблемы молча? Вечность безмолвна».

ВНИМАНИЕ: ИНФОРМАЦИЯ!

В связи с неправильным определением почтовых расходов на доставку шести номеров журнала, сообщаем, что цена редакционной подписки равна 122 рублям. Всем решившим оформить этот вариант подписки просьба учесть новую стоимость. Тем, кто уже оформил редакционную подписку до 1 июля 1998 года, доплату производить не требуется.

Справки и информация по телефонам: (095) 1516751, (095) 1513779 или по факсу (095) 1510272.

ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

На правах телезрителя

Ранний вечер — время диалогов на телеэкране. С шести до восьми в эфире «Час пик» (ОРТ), «Герой дня» (НТВ) и «Те Кто» (ТВ-6). Все зовут к себе в гости приятных и интересных собеседников. Но если две первые программы во многом повторяют друг друга, то третья стоит в этом ряду особняком.

В начале нынешней весны руководство Шестого канала выделило для программы еще полчаса эфирного времени — беспрецедентное решение! — и теперь ток-шоу «Те Кто» длится час и выходит с 18.00 до 19.00 только в прямом эфире. Это увеличение эфирного времени стало переломным в истории «Тех Кто», разделив всю жизнь программы на *до* и *после*, впрочем, сохранив незыблемое *всегда*.

Всегда — это двое ведущих: Анастасия Соловьева и Петр Фадеев. Они же и главное достоинство программы, выгодно отличающее ее от других подобных

Ведущие программы «Те Кто» П.Фадеев и А.Соловьева
Фото В.Горячева

программ. Молодые, разумные, эрудированные, любознательные, они имеют свое мнение и свой взгляд на происходящее и в профессиональной работе хороши как в паре, так и по отдельности. С формальной точки зрения, их общение с собеседником никак нельзя назвать диалогом — двое на одного. Скорее, это своего рода заинтересованный и доброжелательный «перекрестный допрос». Иной раз, правда, когда собеседник не слишком собран, неуверен или, напротив, слишком самоуверен, его превращают в подобие теннисного мяча, который перелетает с одной стороны корта на другую.

Собственно, на подобных пасах в основном и строилась программа до часового эфира. Тридцать минут ведущие атаковали приглашенного вопросами, и практически всегда их точная журналистская реакция позволяла услышать не-

тривиальный рассказ — фактурный и колоритный устный автопортрет их собеседника.

С увеличением эфирного времени появилась возможность приглашать в передачу еще одного гостя. Как и прежде, в программу приходят и звезды, знакомые всей стране, и «серые кардиналы», о которых известно только приближенным. «Полосой отчуждения» между двумя сюжетами является выпуск новостей ТСН. Еще одно изменение: информационная рубрика «Жизнь не менее достойных людей», название которой говорит само за себя, уступила место обширному разделу — светской хронике. Но наполняющие его репортажи с презентаций, показов и праздников мало отличаются от сообщений из жизни нашего «высшего света», какими и отечественное телевидение, и пресса наполнены до краев. И, очевидно, понимая это, светский корреспондент «Тех Кто» старается держать хорошую мину при плохой игре, подражая Светлане Конеген, которая в свое время комментировала подобные сюжеты в «Сладкой жизни» на НТВ. Но, увы, копия гораздо бледнее оригинала. Выпады и шпильки по адресу светских львов и львиц лишь вызывают неизбежный вопрос: зачем же освещать эти мероприятия, если все так противно?

Помимо светских вестей в программе появилось еще одно новшество. С тех пор как программа выходит в прямом эфире, Соловьева и Фадеев начали активно включать в разговор вопросы телезрителей, заданные по телефону. Впрочем, новшеством этот телевизионный прием стал для «Тех Кто» — на телевидении его используют давно и все кому не лень, у кого есть соответствующие технические возможности. Что внове действительно, так это электронная почта. Теперь каждый желающий может задать вопрос гостю в студии, не отходя от собственного компьютера. Телефонную и компьютерную связь в программе обеспечивает Сергей Крючков, в чьих обязанностях — выяснять за кадром, о чем же хочет спросить позвонивший, и выводить вопрос в прямой эфир. Надо заметить, что идея общаться со зрителем посредством e-mail весьма плодотворна, а «Те Кто» в очередной раз оказались «впереди планеты всей» и дают остальным сто очков вперед как молодая, энергичная и прогрессивная программа. Подтверждение тому — весьма охотная ответная реакция зрителей, что в перспективе усилит обратную связь и, стало быть, не может не привести к увеличению аудитории.

Есть, правда, одно «но». Нововведения должны были подогреть интерес к разговору с «тем кто». Однако волей-неволей рубрики стали перекрывать основной сюжет программы и она утратила драматургическую выверенность. Межсюжетные рамки размыты или обозначены весьма нечетко, хронометраж рубрик не систематизирован, отдельные сюжеты иной раз либо затянуты, либо мелькают уж слишком быстро и мешают друг другу... Все это можно, конечно, объяснить вечными издержками прямого эфира, однако даже он требует определенных расчетов.

Ошибки были и в прежней получасовой программе, однако тогда они не бросались в глаза, а отсутствие телевизионных навыков казалось даже привлекательным. Петр Фадеев был напорист и ироничен. Анастасия Соловьева — сдержанна и осторожна. Петр вертелся вокруг собеседника юлой, заставляя «того кто» отвечать не раздумывая. Настины вопросы не были внешне броскими или экстравагантными. Такие разные стилистики, безусловно, были программе на пользу.

Со временем Петр научился вежливо уступать своей коллеге, а она, в свою очередь, стала более решительной и независимой... Впрочем, они всегда нравились зрителям своей молодостью, непосредственностью. Более того, их появление на телеэкране как будто материализовало извечные представления публики об идеале: он завоевывает с ходу и без рассуждений, а рядом с ней даже плен сладок. Правда, набравшись опыта, они заметно переменились. Все чаще зритель наблюдает забавные, а порой и не очень, междусобойчики ведущих, когда в разговоре с гостем они могут вдруг упомянуть личные проблемы, обсудить общего знакомого или рассказать историю, понятную только им самим. В конце концов, для сообщения о предполагаемом замужестве Анастасии Соловьевой или о том, где она бывает со своим любимым, есть огромное количество светских рубрик в прессе и на том же телевидении. Отвлекать же внимание зрителей

на себя, пользуясь такими незамысловатыми ходами, по меньшей мере некорректно.

Наши телеведущие стали весьма известными фигурами «высшего света». Петр охотно участвует в показах мод в качестве модели, чему пример — дефиле на открытии бутика Джанни Версаче (одежду ныне покойного кутюрье представляли на импровизированном подиуме известные журналисты, модельеры и прочие популярные личности). Фадеев вышел на сцену и на церемонии награждения «Серебряная Калоша» спел вместе с «Иванушками International». Он теперь частый гость звездных тусовок. Об этом не стоило бы упоминать, если бы в последнее время раскованность ведущего не оборачивалась бы развязностью. В последнее время и Соловьева, похоже, отказалась от всего ею же самой наработанного. От имиджа скромной и умной барышни не осталось и следа. На экране появились периодические мини-сеансы женского кокетства, ведущая постоянно перебивает коллегу или лукаво, но уж слишком часто отпускает шпильки по его адресу, очевидно, забывая, что все, что мило выглядит в жизни, может быть неуместным и даже неверно истолкованным в телевизионном эфире. Из программы постепенно уходит непосредственность, но приходит игра, исчезает какая-то необъяснимая изюминка, и появляется невыносимая вальяжность. Увы, это очень заметно...

Все это, безусловно, отразилось на манере разговора с гостями программы, которых уже могут перебить, не дослушав или предложив свои версии ответа. Постоянно возникающие интермедии — диалоги ведущих друг с другом так сбивают некоторых гостей, что ответы оказываются заведомо скучными. При этом в общении с гостями нет-нет, но прорывается уже знакомая по другим программам фамильярность. Она еще не стала такой же агрессивной, но все же ведущие подчас ведут себя, как отвязанные первокурсники журфака, и так, как было бы более уместно в «Партийной зоне». Особенно это касается бесед с теми гостями студии, которые знакомы ведущим уже давно. Тут просто беспредел — постоянное «тыканье», «общие воспоминания» и прочее. Иногда в незавидной роли наблюдателя оказывается не зритель, а один из ведущих. Так, недавно бедной Соловьевой пришлось молча слушать, как Фадеев и его давний знакомый вспоминают совместные ужины в ресторанах, забыв о том, что они в эфире.

И все же, несмотря на все эти «ошибки молодости» и просчеты, программа «Те Кто» остается одной из лучших на нашем современном телевидении. Замысел это или случайность, но очевидно, что сегодня «Те Кто», молодая программа на молодом канале, становятся рупором своей телекомпании и на ТВ-6 на нее делают большие ставки. И то сказать: на всех других каналах «Те Кто» могли бы и не прижиться. По элементарной причине. Наше телевидение, несмотря на явный технический прогресс, удивительно консервативно и предпочитает застывшие формы, старые лекала. Жизнерадостные же молодые люди нарушают сложившиеся правила. Это не может не пойти на общую пользу.

ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

Зрелище иного рода

Подвергнем сомнению один из главных постулатов современного телевещателя: «Телевидение — это зрелище, зрелище и еще раз зрелище!» Впрочем, его — нынешнего телевещателя — можно понять и даже ему посочувствовать. Телевидение для него, предприимчивого, началось лишь несколько лет назад, когда доходы «из воздуха» стали сопоставимы с доходами от контрабанды и торговли оружием.

Отечественные телефабрики дружно начали стругать «мыло» из западных «обмылков», что было дешево, но с пеной. Надо сказать, освоили быстро и даже местами талантливо. Но слишком рьяно взялись за дело. Если бы вещатель не так торопился и видел чуть дальше сегодняшней прибыли, может быть, понял бы, что телевидение, конечно, зрелище, но, во-первых, зрелища бывают разного сорта, а во-вторых, телевидение — не только зрелище, а кое-что еще...

Не случайно телетеоретики любят сравнивать телевидение с главной городской площадью античного или средневекового города-республики, где свободные граждане могли при необходимости прикупить кой-чего по хозяйству, услышать новости, поглазеть на скоморохов, отвести душу в разговоре с соседом, собраться на вече. Короче говоря, осуществить на практике некоторые принципы демократии. Жан-Жак Руссо, размышляя над проблемами народовластия, утверждал, что оно может быть осуществлено лишь в условиях карликовых государств, где граждане решают все дела, собравшись на общий сход. Но тогда не было телевидения...

Сегодня на главной телевизионной площади в основном продают и покупают, попутно судорожно пытаясь развеселить. Но время идет, и вот уже из обильной радужной пены телевизионного шоу-бизнеса проступают очертания знакомого островка, где можно собраться одуревшим от нескончаемого балагана зрителям, чтобы «отвести душу» и почувствовать, что он, зритель, такой бесконечно далекий от московской светской тусовки, не одинок. И его проблемы реальны и общественно значимы. Вместе с миллионами других «маленьких частных проблем» они составляют проблемы глобальные, которые решить в одиночку невозможно, а можно только вместе...

Счастливое детище Межгосударственной телерадиокомпании «Мир» и «Авторского телевидения» программа «Вместе» выходит в эфир на ОРТ с ноября прошлого года, но уже успешно конкурирует с программами-долгожителями, что подтверждают данные телеметрии: «Вместе» не только пользуется спросом, но уверенно занимает место в ряду лидеров рейтинга, частенько опережая «Взгляд», «Тему», «Джентльмен-шоу» и даже «Санта-Барбару». Для программы информационно-публицистической да еще выходящей в эфир по будням в 12.15 — победа на первый взгляд почти необъяснимая.

Символом программы можно назвать круг — геометрическую фигуру, которая почти во всех национальных культурах имеет особое магическое, ритуальное значение. Круг, разделенный на разноцветные сектора, — в марке телекомпании «Мир». Круглый стол — центр студийного оформления.

Сама структура программы — это тоже круги, которые расходятся в разные стороны, вовлекая в свой хоровод все новых и новых участников, десятки и сотни судеб, вопросов, многие из которых сегодня еще не имеют ответов...

«Круг первый» — центральная студия. Привычного ведущего — оракула или массовика-затейника — нет. Программу совместно ведут молодые люди ярко выраженной национальной принадлежности, представители стран — учредителей телерадиокомпании. Их равенство в программе подчеркивается. Они полпреды своих стран в этой телевизионной Организации Объединенных На-

ций. «Дежурство в эфире» символизирует флажок, который по эстафете принимает каждый по очереди.

«Круг второй» — эксперты программы. Философы и мудрецы, чиновники и президенты, люди с улицы и специалисты с мировым именем. Этот круг очерчен гораздо шире — телемосты соединяют в живом общении Москву, Санкт-Петербург, Алма-Ату, Минск, Тбилиси, Ереван, Баку, Бишкек...

И наконец, «круг третий» — необъятное информационное поле — поток видео- и устной информации из двенадцати филиалов МГТРК «Мир», сотни писем и телефонных звонков. Все это перерабатывается и переплавляется в тематические блоки программы: «Таможни и таможенный союз», «Национализм и политика», «Где найти работу беженцу», «Как отыскать потерявшегося родственника», «Как оформить визу», «Как защитить свои права инвалиду, ребенку, пенсионеру», «Как обустроить свой дом», «Как сохранить свой родной язык», «Как встречают Новый год»...

Первые ведущие программы «Вместе»

Передача, посвященная последней теме, была, пожалуй, самой веселой. На круглом столе под перезвон бубенчиков, которыми старательно звенели все по очереди, призывая счастье в Новом году, появился сначала зажаренный в специальной печи поросенок по грузинскому рецепту. Потом тари — новогодний хлеб из Еревана, семь продуктов на букву «с» по таджикскому обычаю...

Но поучительней всего стало распределение головы барана по обычаю казахов. Проницательные коллеги из национального филиала МГТРК «Мир» очень тонко подметили национальные особенности каждого из ведущих. И не без иронии произнесли восточный пышный тост, преподнеся застенчивой молдаванке Виктории язык, красноречивым ереванцу Серобу и белоруске Наташе — уши, критичной и задиристой таджичке Аноре — губы с капелькой меда, а щеки — москвичу Игорю. Надо полагать, чтобы не очень их надувал. Мозги же решили поделить между всеми поровну.

Вообще чувствуется, что первая команда ведущих была отобрана весьма тщательно. Молодые, искренние, энергичные, образованные, они очень выгодно отличались от многих своих коллег в эфире. Слегка заметная в первых выпу-

ских программы робость и скованность одних и искусственная свобода других с приобретением опыта сменились привлекательной непосредственностью, юношеским напором. Их уважительные, но азартные споры с именитыми собеседниками не могли не вызвать интерес, и во многих, очень многих передачах нужный баланс «температуры разговора», конфликтности и конструктивности был удачно найден.

Например, проблему сосуществования национальных языков в одной из прошлогодних программ авторам удалось проанализировать в нескольких аспектах: в передаче прозвучали и сиюминутные вопросы: «Не могу устроиться на работу, потому что не знаю национального языка. Что делать?» (сюжет из Казахстана), и размышления на тему «Зависимость существования этноса от уровня развития языка» (беседа с академиком В.Н.Белоусовым, Институт русского языка в Москве). Особые национальные обертоны привнесли в передачу телемосты из Баку, Алма-Аты и Бишкека. Стройными и логичными получились передачи, посвященные проблемам семьи, религии, правам ребенка...

Но с обретением опыта стала проявляться и опасность, которую принято называть «звездной болезнью». В последнее время молодые ведущие-«полпреды» все настойчивее стали перебивать «аксакалов» и друг друга, все активнее брать на себя инициативу, стараясь выделиться на общем фоне и превратиться из интервьюеров, собеседников в оракулов.

Наталья Капустина (Белоруссия)
Русудан Курдиани (Грузия)
Ерлан Бекхожин (Казахстан)
Динара Суймалиева (Киргизия)
Виктория Арнаут (Молдавия)

Интереснейшие герои передачи — публицист из Еревана Нелли Вартановна Саакян и писатель Георгий Дмитриевич Гачев — в апрельском эфире вынуждены были подчиниться скачущему и нервному ритму, заданному молодежью. В итоге ни одна из глубочайших философских мыслей по поводу семейного уклада — патриархального и индустриального, понятия рода и традиций, отношения современного общества к старикам — не была до конца сформулирована.

Не знаю, из желания осуществить профилактику «звездности» или по какой-то другой причине, но состав команды ведущих постепенно меняется. Некоторые «ветераны» выбывают, и их заменяют «новобранцы». Правда, при этом возникает иная проблема — начинают резать глаза различия в подготовке ведущих и в их «весовых категориях».

В целом общение между ведущими идет по принципу: «А у нас в квартире газ. А у вас?» Немного напоминает детскую игру, особенно когда кто-то из игроков начинает важничать и тянуть одеяло на себя. Чаще всего этим грешит «старший брат» Игорь Васильков. Он же порой выбивается из общей стилистики программы, пытаясь не всегда уместно пошутить. Но он же — главный «хронометр». Его безупречное чувство времени, совершенно бесценное в условиях прямого эфира, не раз спасало положение.

Успех любому выпуску программы обеспечивает, как правило, хорошо продуманный и оригинальный выбор участников-собеседников. На экране уже не раз были представлены яркие талантливые люди из государств Содружества. В последние годы им не так уж часто удавалось поделиться своими мыслями и чувствами с российской аудиторией. Отар Мегвинетохуцеси и Полад Бюль-Бюль-оглы, Роза Рымбаева, Эдуард Шеварднадзе, Евгений Кажохин, Сергей Мартынов и Мусо Диноршоев... Но в то же время ошибки в выборе этого круга участников ведут к провалу. Так, например, в качестве эксперта в передачу о со-

стоянии дел в эстраде почему-то была приглашена Кристина Орбакайте. Молодая певица явно чувствовала себя растерянно и неловко в этой роли, а все вопросы, обращенные к ней, падали в пустоту, так как были заданы явно не по адресу. Передача не получилась.

Что касается «третьего круга общения», который можно назвать «И весь мир», то он находится в стадии формирования. Но именно в нем, на мой взгляд, таятся самые фантастические перспективы дальнейшего развития программы. Сегодня это в основном письма, звонки и видеосюжеты с мест, часто снятые по письмам. Развитие технической базы, а оно идет в МГТРК полным ходом, даст в будущем возможность подключаться к разговору экранных собеседников из любой точки СНГ, отовсюду — с площадей, улиц, из собственного дома. И это будет уже подлинно интерактивное телевидение.

Уже сегодня программу «Вместе», в общем-то, трудно сравнить с каким-либо иным ток-шоу на нашем телевидении. Ее просто нельзя оценивать по стандартным критериям, и надо признать, что перед нами особый тип телевизионного вещания. В центре этой коммуникации находится зритель.

Программа «Вместе» единственная из существующих ныне сделала принцип живых телемостов, столь популярных в романтический период перестройки, структурной основой. Сегодня романтика неактуальна, но взаимосвязь людей сверхактуальна. Ведь там, где худо-бедно, но существовали реальные связи между народами, государствами, сегодня — кровоточащие раны.

Али Шарафетдин (Азербайджан)
Сероб Оганян (Армения)
Анора Саркорова (Таджикистан)
Игорь Васильков (Россия)

Приведу несколько фрагментов из писем, присланных в программу «Вместе».

«Я — переселенка из Сумгаита. На работу устроиться не могу. Для того чтобы оформить пенсию — нет нужных документов. На запросы Сумгаитский комбинат, где я работала, не отвечает. Поехать туда — нет денег. Умоляю, помогите!» (О.А.Поршенкова, Ставропольский край).

«Я — инвалид, живу в Тульской области. Вследствие производственной травмы потерял ногу. Случилось это в Чимкенте, где я тогда работал. Вот уже два года, как мне перестало производство в Чимкенте выплачивать пособие. Что делать?» (Г.Н.Плетнев, Тульская область).

«Родители живут в Казахстане. Три года не получаю от них известий. Поехать к ним нет возможности — пенсия 254 рубля. Не знаю, живы ли?.. Помогите!» (Г.И.Юрченко, Самарская область).

«Сколько нас таких, потерявшихся по всему СНГ! И каждый чувствует себя одиноким в своей тоске по бывшей родине, чувствует себя пасынком...» (переселенка из Кыргызстана А.Н.Гирик, Оренбургская область).

Авторы программы помогают всем как могут. Консультируют, к решению проблем привлекают специалистов из всех стран СНГ. Те вопросы, что сегодня решить невозможно, здесь пытаются осмыслить, прощупать со всех сторон, обсудить, обратить на них всеобщее внимание...

Программа «Вместе» стала площадью общения, связавшей с помощью космических телемостов все пространство Содружества Независимых Государств. И как это ни парадоксально прозвучит, ставшие уже привычными и необходимыми миллионам зрителей встречи, может быть, самое наглядное подтверждение тому, что СНГ в перспективе не иллюзия и не миф. Сообщество народов, несмотря на все жесточайшие противоречия не желающих расставаться, реально существует.

П О С Л Е С Л О В И Е

К разговору о режиссерском дебюте Александра Невзорова журнал обращается впервые, и тем не менее мы ставим эту подборку в подрубрику «Послесловие». Почему? Во-первых, потому что все слова (в основном нелицеприятные) о фильме уже были высказаны в прессе в марте, сразу же после показа его на ОРТ. Другая — более существенная — причина состоит в том, что именно в дискуссионном «Послесловии» наиболее адекватно может выразить себя редакционная позиция, на этот раз не лишенная серьезных и, наверное, неизбежных внутренних противоречий.

Слишком уж сложен и неоднозначен предмет, которого с обычной своей агрессивностью решился коснуться Невзоров. Слишком много привходящих обстоятельств связано с одиозными фигурами А. Невзорова и его вдохновителя и инвестора Б.Березовского.

Кажется, именно на эти привходящие обстоятельства и откликнулись прежде всего яростные (не менее, чем сам Невзоров) его критики. Иначе просто не объяснить тот девятый вал праведного гнева, который был обрушен на Невзорова, уже давным-давно не существующего ни в одном из актуальных контекстов и сегодня представляющего интерес лишь в весьма далекой от собственно нравственной и художественной проблематики «войне банков» в качестве ставленника Березовского. Не случайно особое разоблачительное усердие проявили публицисты-«онэксимовцы». Не случайно, видимо, и то, что в большей части публикаций о «Чистилище» аналитическую аргументацию решительно потеснили чисто пропагандистские «запрещенные приемы». Вполне уместной, скажем, оказалась негативная оценка картины, которую ни зрители, ни сам пишущий о ней критик в момент публикации еще не видели. Сгодилось и банальное передергивание цитат из Невзорова (вместо «сладости чувства ненависти к войне» — просто «чувство ненависти»), и даже удивительное для либералов и гуманистов стравливание Невзорова с Березовским на почве русско-еврейского антагонизма («...задевать национальные чувства генерального продюсера даже Невзоров не посмеет»). Когда цель оправдывает средства, конечно же, и средства эту цель изобличают.

Косвенно в газетной буре проявилось и то чувство коллективной вины за Чечню, которое сделало саму чеченскую тему в значительной степени табуированной, и прежде всего в сознании демократической общественности, неизбежно разделяющей ответственность за случившееся преступление со своими политическими лидерами. Максимально возможное приближение к теме, не бередящее рану, продемонстрировал С.Бодров в «Кавказском пленнике» — почему и был снисходительно, но обласкан. Что же касается Невзорова, который абсолютно хладнокровно и безжалостно нарушил все «чеченские табу» и проявил абсолютную непочтительность к либерально-демократическим комплексам и травмам, то он, как и следовало ожидать, получил сполна и наотмашь. Но вопрос о реальном значении сделанного Невзоровым сильного жеста, конечно же, экстремистского и связанного в истоке с патриотическим «фундаментализмом», остался открытым. В этой ситуации нам показалось важным не сводить счеты, а предпринять пусть и рискованную на фоне всеобщей демократической ненависти к фильму, но необходимую для нас самих, виноватых, попытку хотя бы приблизительно оценить *реальные* параметры осуществленного Невзоровым взрыва.

СЕРГЕЙ КОВАЛЕВ

Единожды солгавши...

Скажу честно, все, что довелось прочесть о фильме А.Невзорова «Чистилище», не показалось мне убедительным: ах, крови много, кишки на гусеницы мотают — безобразие, нехорошо. Но разве дело в натурализме как таковом? Дело в том, как интерпретированы чеченские события. Ведь Невзоров претендует на предельную достоверность, все снято под документ, едва ли не телерепортаж с места события. Но, как всегда, у него вместо правды факта — домыслы, слухи, непроверенная информация. То есть тот полуфольклорный материал, из которого потом рождаются разного рода мифы. Мне пришлось познакомиться с множеством свидетельств, связанных с чеченской войной, и с той, и с другой стороны, достаточно я увидел и сам, поэтому могу утверждать, что Невзоров в своем фильме безумно далек от происходившего на самом деле. И перед нами вовсе не правда о Чечне, как нас пытается уверить невзоровская инсценировка.

Многое в его фильме противоречит даже здравому смыслу. Ну, какой, скажите, может быть развернутый диалог в эфире между чеченским и российским командирами в ходе тяжелого боя, не прекращающейся перестрелки. Такое ощущение, что война сама по себе, а командиры, которым надо выяснить отношения, сами по себе. Все знают, что радиоперехваты случались частенько, в некоторых подобных разговорах я и сам участвовал, но это не были диалоги в постоянном режиме, они были совсем не похожи на красивые психологические поединки. То же самое и сцена с танкистом: вдруг бой прекращается и чеченский командир начинает, взобравшись на броню российского танка, перекупать танкиста. С точки зрения военной реальности, это абсурд. Чеченцы брали в плен и предлагали сотрудничество, но ведь не так, не во время боя. Возникает подозрение, что Невзоров и боя-то толком не видел и точно так же, как в свое время в Прибалтике, лишь инсценирует свои весьма условные представления о случившемся.

«Чистилище»

«Чистилище»
Автор сценария, режиссер и продюсер **А.Невзоров**
Оператор **В.Михальченко**
Художник **Ю.Пашигорев**
Композитор **А.Щепелев**
Генеральный продюсер **Б.Березовский**
В ролях: **В.Степанов, Д.Нагиев, Р.Жилкин, В.Бурлачко и другие**
AGN Company
Россия
1997

А история с монструозными литовскими снайпершами, которые метят солдатикам в гениталии и затем получают «симметричный» ответ от нашего снайпера-новичка?.. Нечего сказать, красивая, по-невзоровски красивая идея. Но какой может быть обмен точными ударами в ходе беспорядочного, слепого боя, когда своих-то не различают, а не то что кто кому и куда попал. Вообще в основе этого сюжета лежит одно из распространенных пропагандой преданий о «белых колготках». Насколько я знаю, следы «белых колготок» обнаружить в действительности так и не удалось. Единственная и малоправдоподобная история, которую мне довелось прочесть в сводках, гласила, что наемницу-снайпершу взяли в плен, но когда везли ее на вертолете, она так беспримерно нагло себя вела, что команда вертолета выбросила ее за борт. Так что след «белых колготок» был потерян. То же самое и с наемниками, которые, по Невзорову, составляют чуть ли не основу чеченской армии. Не могу утверждать, что наемников вообще не было. Сам я видел только наемников с Украины. Но те два «арабских наемника» из Йемена, которых раскручивала шахраевская пропаганда, оказались представителями коммерческих структур, пытавшимися унести ноги из Чечни, на чем и попались. Во всяком случае, показанный Невзоровым афро-афганский шабаш с отрезанием головы у новобранца в духе жертвоприношения Вуду — чистейший, не имеющий отношения к реальности кровавый балаган. Не говорю уж о том, что послать отрезанную голову в расположение российских войск, привязав ее к заряду гранатомета, мог только человек абсолютно неосведомленный в том, как действует боевая техника.

Теперь вообще о зверствах, которые так нравится смаковать Невзорову. В этом вопросе, и не только в его картине, существует большая путаница. По версии Невзорова, скажем, главные головорезы, конечно же, чеченцы, но наши, как свидетельствует в финале картины полковник, головорезы не хуже чеченцев. В официальных чеченских заявлениях по поводу «Чистилища» говорится, что Невзоров все исказил и нет душегубов хуже, чем русские солдаты, которые вскрывали животы беременным женщинам. Мне кажутся несправедливыми обе версии: и про разнузданный садизм чеченцев, и про русских, которые не уступали даже туркам эпохи резни в Армении.

Поначалу до штурма Грозного никто никого вообще не хотел ни резать, ни убивать. Преобладающее настроение среди солдат и офицеров в первые дни после вступления в Чечню федеральных войсковых соединений было следующим — почти дословно цитирую то, что приходилось слышать: «Депутаты, что вы здесь делаете? Езжайте в Москву. Вы должны быть там, чтобы нас отсюда вывели. Зачем нас сюда пригнали?» Большинство искренне верило, что дело может кончиться без драки! А потом, когда начались боевые действия, ситуация стала меняться. Потому что пошли бомбежки, обстрелы машин на дорогах. Я сам видел разбитую федералами «скорую помощь». Контрактники, ОМОН и прочие спецподразделения почувствовали себя карателями — они повязали на головы залихватские косынки, закатали рукава и стали играть в войну без правил. Бросить гранату во двор, где заведомо полно женщин и детей, проблем уже не составляло. Не говорю уж про рынок в Шали, который разбили с самолета в базарный день. Сотни жертв среди мирного населения. Типичная акция устрашения.

По моей информации, и в допросах с пристрастием федералы были пионерами. Прежде всего это происходило на специальных пунктах проверки. Один из первых таких пунктов появился в Грозном в районе консервного завода, а потом мы видели следы пыток (электроток, собачьи зубы, рваные раны) и у людей, освободившихся из пункта проверки так называемого (в честь бывшего министра) «куликового поля» под Ассиновской. Немало было найдено и массовых захоронений вблизи расположения воинских частей.

Что же касается чеченских зверств, распятий, например, во время боев за Грозный зимой 1994 — 1995 годов, которые описывает Невзоров, то это неправда. Действительно, сообщалось, что чеченцы распяли восемь русских солдат на оконных переплетах дудаевского дворца. Но я сам в это время был во дворце и никаких распятий не видел. Я видел другое: там же во дворце на раненного в грудь российского капитана бросился раненый чеченец и ударил его кинжалом. Но чеченцы не дали убить капитана. Его сразу же увели и положили в другое ме-

сто. Наверное, были и менее благополучные ситуации, но все-таки не систематические зверства.

Потом, когда война стала затягиваться, долго муссировались слухи о кастрации русских военнопленных, но ни одного достоверного факта я не встречал: либо информация из третьих рук, либо фотографии огнестрельных ранений в область гениталий, что пытались выдать за свидетельство надругательств. Я говорил с главным врачом центрального госпиталя в Моздоке, через который шел основной поток и раненых, и убитых, и он тоже подтвердил: много раз слышал о кастрациях, но сам никогда не видел.

В первые грозненские дни на зверства просто времени не было, некогда даже было трупы убирать. Они валялись на улицах, их грызли кошки и собаки (одно из самых тяжелых моих военных впечатлений), и я прекрасно помню, с каким священным мусульманским ужасом говорили чеченские боевики и командиры о непогребенных русских солдатиках.

Это не значит, что чеченцы не расправлялись с российскими военными без суда и следствия. Еще как, и я видел пленки, на которых и расстреливают в затылок, и перепиливают кинжалом горло, как баранам. Зачитывают при этом какие-то длинные бумаги, приговоры на чеченском языке, но это все равно самосуд, а не казнь. Прежде всего расправлялись с контрактниками, к призывникам до самого конца войны чеченцы относились терпимо, хотя и с презрением. Кроме контрактников ненавидели еще летчиков. Кстати, расстрелянными в Буденновске заложниками были именно летчики. Что тут скажешь, что было, то было. Не бывает в таких стычках безупречной стороны.

Правда о Чечне, увы, лишена той героики, которую пытается что есть мочи выдавить на экране Невзоров. Но его и не интересует правда, его интересуют псевдогероические фантазии, которые выдают в нем обыкновенного труса, вечно завидующего решительным «нашим», настоящим мужчинам, которые всегда в одиночку справляются с превосходящими силами противника. «Чистилище» свидетельствует об очень незрелом внутреннем мире автора, который, будучи уже достаточно взрослым человеком, все еще, как видно, пребывает в плену пубертальных соблазнов и вожделений. С моей стороны было бы, конечно, нечестно сказать, что в картине Невзорова все сплошь неправда, целенаправленное искажение фактов и подтасовка. С трудом преодолевая омерзение к чеченскому командиру-хирургу, Невзоров дает ему все же произнести исторические слова о том, что федеральные войска пришли в чужой дом, что они превратили в руины больницу и им не за что воевать в Чечне, кроме как за невыданную зарплату. Я даже не ожидал услышать такое в фильме Невзорова. Соответствует действительности и то, что армия в Чечне была подставлена и подставлена бездарно. Прав Невзоров и в том, что на преступную, с точки зрения действующей Конституции, войну погнали в основном новобранцев. Я видел огромное количество военных билетов: это были призывники трех-четырехмесячной давности. Бросили в бой едва умеющих стрелять ребят, почти детей. Никогда не забуду парня в госпитале, который, как только я подходил к нему, вцеплялся в руку и не отпускал, как маленький ребенок. И вот этих новобранцев превратили в пушечное мясо. Гибли они в прямом смысле слова бессчетно. Сцена, вызвавшая наибольшее количество возмущенной критики, где танк «хоронит» погибших, а попросту говоря, закапывает их по приказу полковника в землю, не лишена оснований. Конечно, в действительности делалось это, как правило, без невзоровского эпатажа, просто сваливали трупы в общую яму, а место заравнивали, чтобы забыть о нем навсегда. Количество погибших надо было указывать в сводке, а закопали — как будто и вовсе не было.

Но невозможно не видеть, что даже достоверные факты Невзоров использует не для создания объективной картины. Его не интересует подлинная трагедия чеченской независимости, которая стала трагедией именно потому, что разразилась война. Ведь даже во время штурма Грозного проблема независимости Чечни была еще вполне разрешимой. У меня был интересный диалог с одним из дудаевских вице-премьеров, который прекрасно понимал, что маленькая Чечня не может быть в полной мере самостоятельным государством, что она должна сохранять особые отношения со своей бывшей метрополией, и он перечислил пять пунктов, которые определяют совместные с федерацией полномочия: пер-

вый — общая армия, второй — общая граница, третий — общая валюта, четвертый — общий внешнеполитический курс, пятый — совместное управление основными отраслями промышленности. «Позвольте! — сказал я. — Что же тогда остается для суверенитета? Волк на зеленом знамени?» «Да, — сказал мой собеседник, — именно это. Это очень важно. Понимаете?»

То, что в тот момент, благоприятнейший, не смогли договориться, тоже трагедия, трагедия молодой российской демократии. Но и она лежит в стороне от невзоровских интересов. Его волнует прежде всего силовой поединок и жаждет он не проявления глубинных причин и следствий, а простого отождествления с победителем данного конкретного боя.

Не случайно, что главная жертва чеченской трагедии — мирное население, причем прежде всего русское население, которому некуда было бежать, если только не чеченские соседи и друзья, вывозившие русских к своим деревенским родственникам, — вообще остается вне поля зрения Невзорова.

Мне кажется, что главная беда фильма «Чистилище» состоит в традиционном невзоровском пафосе, который, подчас вступая даже в очевидное противоречие с экранными событиями, пробивает себе дорогу как некий авторский итог рассказанной истории: да, «наших» подставили, но силы «наши» поистине богатырские, и победить зверей-чеченцев нам нетрудно, стоит только захотеть. Я не почувствовал в фильме ни горечи, ни сожаления, скорее это призыв к реваншу, к тому, чтобы бить чеченцев, но только обученными силами. Как пели омоновцы, недружелюбно провожая нас с федерального фильтропункта: «Закатаем рукава, Чечню развалим на дрова». Вот это по-невзоровски.

Литературная запись Л.К.

С.СЕЛЬЯНОВ

Это — кино

«Чистилище» — интересное явление. Достаточно сиюминутное, но при всем том — мощное. Все говорят: «Ах Невзоров, такой-сякой! Что он может снять?!» Я против того, чтобы связывать произведение с личностью автора и судить его с каких-то социальных и общественных позиций. Главное — кино это или не кино. Так вот, «Чистилище» — это кино. Я не являюсь его поклонником, но, с чисто профессиональной точки зрения, многое в фильме вызывает уважение. Например, то, что пиротехника используется практически в каждом кадре. Любой кинематографист знает, как вообще непросто это сделать и как непросто это сделать грамотно. Очень правильно использована музыка. И вообще есть целый ряд сугубо профессиональных вещей, чего было трудно ждать от непрофессионала. В этом смысле фильм как-то обезоруживает.

«Чистилище» — картина очень мощная энергетически, а недооценивать такое в искусстве нельзя. Для кино, и не только для кино, это очень важно. Энергетика фильма сильно действует на зрителя, как бы он ни относился к тому, что происходит на экране.

Кроме того, политически фильм вполне корректен, чего от Невзорова уж точно никто не ожидал. И чеченцы, и русские показаны достаточно объективно. При том, что все симпатии автора на стороне русских, чеченцы не выглядят подонками. Наемники — да, подонки страшные. А у чеченцев есть какая-то своя правда...

Вообще я человек слабоэмоциональный и ко многим приемам, которые публике кажутся шоковыми, отношусь довольно спокойно. Может быть, я не прав, но, например, эпизод, где погибших солдат закатывают танками, сам по себе меня не шокирует. Протест вызывает другое: то, что зрелище длится нескончаемо долго и уже на второй минуте начинаешь рассматривать, как и из че-

А Невзоров на съемках фильма «Чистилище»

го сделаны кишки и прочее... Это, на мой взгляд, неприемлемо, но неприемлемо с позиций художественных, а не моральных. Я вижу тут профессиональный просчет. Ясно, что Невзоров сделал это сознательно совсем не потому, что сам не мог оторваться от столь дивного зрелища. Он сделал ставку на аттракцион, но ошибся. Я думаю, нужно было снимать, как и положено в таких случаях: обозначить ситуацию, а потом обыграть ее на крупных планах, на лицах, на деталях... Да и пафос избыточный тут неуместен. Впечатление было бы сильнее, если бы командир, отдавший такой приказ, отнесся к этому обыденнее, что ли, спокойнее — мол, так принято, так бывает...

Я не знаю правды об этой войне, не знаю, как все было на самом деле. Но перед нами художественное произведение, и претензии к нему можно предъявлять только с точки зрения искусства. Не стоит рассуждать: можно показывать войну таким образом или нельзя. Все можно! И любой человек может делать кино. Важен результат. Если бы Невзоров снял совсем уж никакую картину, ее просто не заметили бы. Если бы он сделал кино в духе своих прежних работ, где уж точно было не о чем говорить, над ним привычно постебались бы — и все. Но, повторю, судя по общественному резонансу, который вызвала картина, это — кино. И в профессиональной среде его нужно обсуждать с позиций профессиональных, а не социально-политических.

Другой вопрос, стоило ли показывать «Чистилище» по Первому общероссийскому каналу, пусть даже в поздний час? Я не уверен, что нужно было это делать. Думаю, такое кино правильнее распространять на кассетах, или по платным сетям, или, наконец, показывать в кинотеатрах. Если человек платит деньги за билет или за видеокассету, он делает сознательный выбор: да, я хочу это посмотреть. Обрушивать такое зрелище на неподготовленного зрителя, на мой взгляд, действительно негуманно.

Записала Н.Сиривля

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Семь тысяч секунд войны

Журналист Александр Невзоров, чья черная кожанка была красным знаменем для интеллигенции поздних 80-х и стала красной тряпкой для интеллигенции ранних 90-х, всегда предпочитал протаптывать первопуток. Ньюсмейкер по крови и флибустьер по жизни, он ловил на мушку и лихо отстреливал незатасканные сюжеты нашей жизни, пустившейся в безумный перепляс и раздрай.

Режиссер Александр Невзоров, дебютировавший в кино фильмом «Чистилище», против обыкновения пристроился в затылок Сергею Бодрову: первой российской ласточкой, вернувшейся живой-невредимой с чеченской войны, был «Кавказский пленник». Ласточка немедленно упорхнула в заморские дали, оповещая весь мир о своей врожденной политкорректности: ничтожный офицер-федерал, циничный прапор-наемник и мудрый старик горец, нашедший в себе силы пощадить несчастного салагу-захватчика, вместе сполна отработали мировой социальный заказ и заслужили фестивальные почести. «Кавказский пленник» предстал перед мировые светлы очи респектабельным господином с прекрасными манерами и профессиональной сноровкой.

К фильму Невзорова все эти комильфотные слова-определения не имеют ни малейшего отношения. А про политкорректность в компании автора «Чистилища» лучше, наверное, не вспоминать. «Чистилище» — очевидный и непримиримый противник «Кавказского пленника» вне зависимости от того, намеревался Невзоров бросать вызов Бодрову или ничего подобного не замышлял. Невзоров бьет в отвратительную рожу войны, не отворачиваясь и заставляя других не отводить глаза. Он тычет другой стороной чеченской

горе-медали, выбивает ногой мягкое кресло из-под мягкого места зрителя, заставляя сполна прочувствовать неуместность комфортного соглядатайства. Устраивая экрану и зрителю испытание такой войной, Невзоров, формально второй, оказывается первопроходцем.

О жанре говорить затруднительно: очевидно, что Невзоров в принципе брезгует облачаться в жанровые перчатки. В тех эстетических широтах, где существует, нервно и на разрыв изображения, его кино, привычные клише без надобности. Видеоизображение в своем варварстве противопоставлено сбалансированной и напомаженной операторской картинке, запечатленной на кинопленке подобно тому, как окопный волчий взгляд презирает наблюдение из прекрасного и безопасного далека за кровавой игрой в солдатики.

Замах на эпос отсутствует: время ограничивается одними сутками, пространство же замыкается стенами полуразрушенного грозненского госпиталя, который окружен клочками выжженной земли и окутан горьким дымом вперемешку с пылью. Но плотность материи этого фильма о войне, спрессованной в семь тысяч секунд, сообщает «Чистилищу» координаты отнюдь не частного фрагмента чеченской бойни. Через физиологический очерк прокачан горячий воздух трагедии.

Фильм открывает цитата из Псалма 136 (137) — плача иудеев по Иерусалиму, проклятия в адрес сынов Едомовых, призывавших к разрушению Вечного города: «Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!» Венчает фильм, напротив, сухая протокольная строка: «Вскоре больничный комплекс в городе Грозном вновь был занят чеченскими подразделениями». Эти два полюса, в напряженном магнитном поле между которыми существует «Чистилище», Невзоров обозначает с последней прямотой, в лоб. Фильм дышит неровно, его штормит, прибивая то к одному полюсу, то к другому. Однако же критические попытки уличить Невзорова в имитации документального кино либо в стремлении набросить мифологический флер на прозаический остов войны не вполне добросовестны. Сбой возводится в принцип и выдается за авторское намерение.

Выстраивая изображение, Невзоров очевидно ориентируется на пульсирующую фактуру теледокумента: дрожь камеры, избыточность крупных планов, порой грубые швы монтажа. Но это не стилистический экзерсис, фильм не играет в наспех смонтированный горячий очерк. Невзоров в подробностях воссоздает подлинное место событий, разворачивая на его фоне игровые актерские эпизоды. При этом героям сохранены имена реальных прототипов и даже исполнители подобраны на основании портретного сходства с людьми, бившимися 4 января 1995 года за грозненский госпиталь. Решившись на столь взрывоопасный эксперимент, как «реконструкция реальных событий», режиссер, надо отдать ему должное, каким-то образом выруливает между Сциллой одной лажи (картонная псевдодокументальность) и Харибдой лажи другой (бутафорски-игривые актеры в неподдельном пространстве).

От Невзорова ждали незакамуфлированной идеологической акции, яростно-простодушной агитки про наших-ненаших. Дождались лишь те, кто составил мнение о «Чистилище» априори, с учетом ориентации своего издания в финансовом пространстве относительно интересов Бориса Березовского, финансировавшего «Чистилище». Утверждение, что «Чистилище» выросло на невзоровском «Диком поле», есть заведомая предвзятость, объяснимая если не вышеуказанным обстоятельством, то тем, как прочно укоренена в массовом сознании невзоровская репутация одиозного журналиста и политика. Но в «Чистилище» экранная реальность как бы оттесняет всякие установки в сторону.

Звучащее слово в фильме не всегда в ладу с изображением — порой оно пускает петуха. Диалоги припахивают литературщиной («Моя могила здесь вырыта и выбраться мне из нее невозможно...») и в этом своем качестве работают поперек замысла, во вред ему: то, что было лексически точным комментарием в телерепортаже, находится в натянутых отношениях с избранной киностилистикой, не усваивается и порой отвергается ею. Однако же и мелкое сито, через которое можно просеять фонограмму «Чистилища», не выловит зерен провокативного националистического свойства.

Офицеры в «Чистилище» не вещают подчиненным о незыблемости границ и священной российской неделимости. Кажется, единственная открытая декларация: благодарность Генштабу и лично Павлу Грачеву за подарок Джохару Дудаеву — необстрелянный и неумелый молодняк, присланный в дымящийся Грозный на заклание. Эта благодарность — презрение к власти: если война преступна, то бездарная — преступна вдвойне. Из уст чеченцев и их разномастных соратников — от чернокожих наемников и афганских моджахедов до литовских снайперш — брань льется. Но воинам Ичкерии дано право не только изрыгать проклятия по адресу «детей осла», но и внятно выговорить: «Мы защищаем свою землю, удаль наемников нами оплачена. Во имя чего воюете вы?»

Структура «Чистилища» обманчиво хаотична. На самом же деле драматургическая стратегия Невзорова вполне продумана. Он начинает с того, что обстреливает зрителя мелкой дробью, крошевом микроэпизодов, создавая иллюзию непосредственной вовлеченности в обстоятельства, опутанности ими — когда закономерности узора происходящих событий неочевидны. Спешная погрузка раненых под обстрелом снайперов; пробежки по коридорам и палатам госпиталя, пять раз переходившего из рук в руки; ленивая ругань снайперш с наемниками, не дающими справить нужду; нещадное изничтожение трехлитровок с соком, дабы солдат понос не пробрал; истошные крики: «Что вы делаете, гады, по своим же долбите!» В затяжной экспозиции Невзоров замешивает раствор, который, густея, постепенно выкристаллизовывает сюжет противостояния. Апостолы непримиримого противостояния в «Чистилище» — полковник федеральных войск Суворов и чеченский полевой командир Исрапилов. Первого играет Виктор Степанов, второго — Дмитрий Нагиев.

Один — усталый, скрывающий за громким рыком растерянность, матерый гарнизонный служака. Он разрывается между инстинктивной необходимостью дать бой, любой ценой удержав здание, и ясным пониманием того, что любая цена — гибель вверенных ему и наложивших в штаны пацанов — почти наверняка будет заплачена впустую. Однако, положив три сотни ребят, он трижды отклоняет предложение сдаться.

Другой — уверенный в себе молодой красавец, не знающий жалости и потворствующий беспределу, который чинят над пленными изуверы-моджахеды («Если мы станем их останавливать, они уйдут»), наделенный пониманием собственного превосходства над пушечным мясом и осознающий значимость своей миссии. По японскому радиосканеру (не чета раздолбанной полковничьей рации, сигнал которой он без труда перехватывает) Исрапилов втолковывает Суворову, что тот обречен. Правоту подтверждает выстрелом отрезанной солдатской головой из гранатомета.

Затяжная дуэль выстроена, однако, так, что соперники изначально неравны. Невзоров-драматург явно поскупился на материал, из которого Невзоров-режиссер вместе со Степановым впоследствии кроили характер Суворова. Тот начисто лишен тонких психологических движений и душевных поворотов. Очевидно, Степанов — безотносительно к драматургии — нужен был «Чистилищу» как фактурный и профессиональный исполнитель роли знакового, нашенского полковника — простецкого, забубенного, без претензий по части вечных вопросов и прочей рефлексии (слово ему явно неведомое).

Исрапилов, ему противостоящий, дождался от автора куда большего. Нагиеву есть что играть. Можно усмотреть драматургическое излишество в том, что герой нагружен прошлым: он один из хирургов того самого госпиталя, который сейчас штурмует. И в том, что этот злодей-врач по радиосканеру не только склоняет Суворова на все лады («Чтоб ты сдох, козел, распустил нюни и за башку хватаешься, свинья»), но и заставляет его слушать, как наемники расстреливают пленного пацана Славу Ящикова из 131-й мотострелковой бригады. И в том, наконец, пафосе, с каким он изрекает: «Я не убийца, я сейчас вырезаю опухоль, которой являетесь вы». Однако же у этого характера переливчатая подкладка, и звездно-попсовый шлейф плейбоя и любимца публики — а такой шлейф тянется за ди-джеем и шоуменом Нагиевым — поставлен на службу роли. Этот человек с пижонской бородкой, собранным в хвост хае-

«Чистилище». Суворов — В.Степанов

ром, шрамом поперек лба и серьгой в ухе разом пропах потом-гарью и дорогим одеколоном. Экипирован с наворотами и стильно. Эффектным движением тонких пальцев извлекает из манерной коробочки дорогие сигареты. Он заигравшийся артист войны и в то же время ее заложник — в нагиевском волчьем взгляде повенчаны больная решимость и обреченность. Он вершит суд сообразно зову рода и религии, но потворствует зверствам лишь потому, что вынуждаем к этому.

Поражение Исрапилова обозначено не российской пулей, которую он получает в конце и которая для него, может статься, освобождение. Его, Исрапилова, изничтожает выбор, сделанный лейтенантиком-танкистом в предфинальном и драматургически наиболее развернутом эпизоде фильма. Федеральный танк, ощерившийся на госпиталь, обречен: разорван один из траков. Исрапилов, выйдя на переговоры с командиром танка, предлагает либо перейти на их сторону (воины Ичкерии нуждаются в толковых танкистах), либо — «голова в кустах». На размышление — пять минут, задаток — часы «Ролекс» за пять тысяч баксов. Интрига не натянута струной, выбор Игорька Григоращенко (Р.Жилкин) предопределен всем ходом фильма. Фокус, однако, в том, что Невзоров снимает пафос этого кульминационного микросюжета, подменяя одну мотивацию другой. Григоращенко отказывается перейти на сторону противника не из соображений гражданского долга. Часы, дешево поблескивающие на дуле танкового пулемета, прежде всего оскорбляют и унижают его как мужика. В гробу он это видал. Артист находит точную интонацию, чтобы сыграть не абстрактного жертвенного мальчика, положившего жизнь на алтарь Отечества, а именно мужика, с которым такие номера не проходят. В его глазах отчетливо читается выбор, сделанный еще до того, как начнется отсчет минут, данных на размышление. А когда они истекут, он со словами: «Ну что, начнем? Слышь, родина-мать зовет...» — станет палить по врагам из танка. Это «слышь» впроброс узаконивает переключение героики в частный регистр, чтобы затем маятник качнулся в другую сторону. Чеченцы, распявшие танкиста живьем, подвигнут его товарищей на отмщение. В финале русские поклянутся назвать сыновей именем погибшего героя. По законам, автором над собой поставленным, «Чистилищу» потребен этот гулкий выдох, после чего протокольная строчка постскриптума даст окончательную отмашку.

Апеллирую по памяти к словам Вольтера: «Я не разделяю его убеждений, но готов голову положить за его право их высказывать». Тех, кто не разделяет убеждений автора «Чистилища», в том числе и убеждений эстетического толка, много. Его обвиняют в смаковании жестокости: отрезанные головы, танк, утрамбовывающий мертвые тела на пятачке перед госпиталем, чтобы тела эти не стали добычей бандитов, выстрелы в гениталии — аргументов хватает. Возможны отсылки и к «Духовным голосам» Александра Сокурова, построенным на скупой и целомудренной эстетике умолчания: липкое марево войны, разлитое в воздухе над таджико-афганской границей, ощущаешь кожей, в то время как в кадре — затишья, передышки, ожидание.

Да, Сокуров точно знает, что на войне ничего красивого нет. Однако и Невзоров, его эстетический антипод, тоже не находит в ней визуальных прелестей. Он не «рапсод войны», как писали в свое время о Сергее Бондарчуке, любовавшемся графикой поля боя с высоты операторского крана. Но Невзоров считает, что о войне сегодня нужно говорить так: хрипло матерясь, не скрывая ее бессмыслицы, ярости и кошмара. И он так о ней и говорит.

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

Война и сообщество

Со стороны война представляет собой тотальный феномен. Исторический анализ предполагает в военной кампании в первую очередь гигантскую хозяйственную акцию с активным финансированием и форсированной социальной структурой. Локальные войны, в которых атакующая сторона по политическим соображениям не может применять всю свою боевую мощь, вообще вызывают подозрение. Да война ли это? Или мы имеем дело с периферийной, самоорганизующейся, но ограниченной законами и институтами гражданского общества социально-экономической системой, развернутой на границе войны и мира? Возможно, люди продолжают гибнуть потому, что война никак не может начаться, потому что мирное время стало убийственным.

Где-то далеко, вдали от мирных наблюдателей, укрытое за финансовыми, техническими и идеологическими слоями расположено ядро войны — сражение.

В «Чистилище» война сведена к одному бою, причем действие разворачивается фактически в реальном времени, по крайней мере у меня было ощущение, что по ходу просмотра я выкурил столько же сигарет, сколько начальник подразделения армии Ичкерии Донгуз Исрапилов внутри фильма. Таким образом, Невзоров блокирует возможность широких социальных, политических и даже общечеловеческих интерпретаций чеченской войны, что радикально меняет психологию восприятия, поскольку мы сталкиваемся с неадаптированным зрелищем войны как таковой. Здесь немаловажную роль играет предшествующая легенда, отсылка к непосредственному участию режиссера в боевых действиях, которая придает фильму извращенную достоверность.

Мне не кажется существенной необходимость установить точность и реальность некоторых деталей: например, возможно ли послать отрезанную голову при помощи гранатомета или каковы шансы танкистов остаться живыми после нескольких прямых попаданий из «мух»? И без того ясно, что мы имеем дело с милитаристским фантазмом человека, который долгое время провел среди стреляющих АКСов, пулеметов Дегтярева, снайперских винтовок, одноразовых ручных противотанковых гранатометов и АГСов «Пламя 17».

Экспозиция боя безжалостна — это непрерывный поток смертей и крайнего насилия. Видимо, особая жестокость возникает на пересечении этнографической и возрастной стратегий чеченской войны. С одной стороны, чеченцы вместе с афганцами, наемниками-неграми и прибалтийскими снайперами, с другой — восемнадцатилетние салобоны и «желторотики». И без того присущие войне ненависть и беспредел усиливаются архаической и инфантильной боевой этикой.

Привилегированными ритуальными зонами поражения выступают голова и яйца, что вызывает наибольшее количество нареканий. Хотя, по-моему, подобное направление атак выглядит психологически обоснованным и технически доступным (нормативы стрельбы из СВД-шки — с 200 метров 10 выстрелов с разбросом в пределе спичечного коробка, со 100 метров стрелок должен класть пулю в гильзу от 7,62-*мм* патрона образца 1908 года).

Наносить удары по мертвецам, преследовать трупы, глумиться, резать им бошки и яйца — в духе архаической военной стратегии. Что такое древний экстаз военной стаи, лучше всего можно понять из цитаты, приводимой Элиасом Канетти, когда он описывает войну между таулипангами и пишауко. «Тут Маникуза убил вождя пишауко. Его брат (Эвама) и арекуна убивали быстро и убили многих. После этого они подожгли дом. Дети плакали. Тогда они бросили всех детей в огонь. Среди мертвецов был один пишауко, оставшийся в живых. Он намазал себя всего кровью и лег между мертвыми, чтобы враги поверили, что и он мертв. Тогда таулипанги стали брать одного за другим мертвых пишауко и рассекать их пополам посередине ножом для рубки леса. Они нашли живого пишауко, схватили и убили его. Потом они взяли погибшего вождя пишауко,

«Чистилище». Исрапилов — Д.Нагиев

привязали его с поднятыми и раскинутыми руками к дереву и стреляли в него оставшимися пулями и стрелами, пока он не распался на куски. Потом они взяли мертвую женщину. Маникуза раздвинул пальцами ее половой орган и сказал Эваме: «Погляди, тебе неплохо бы сюда засунуть»[1].

Чеченцы боятся мертвых. Трупы вызывают омерзение, регрессивную ненависть к вони. Так в маргинальных сообществах маркируются области брезгливости. Дерьмо, параша, груз «двести» — источник один и тот же. В «Чистилище» один из молодых солдат, вытаскивая трупы из машины, бросает: «Двухсотый, а ноги воняют». Однако вряд ли все это относится к моджахедам. Афганцы резали головы в войнах с Киферстанскими ханствами и канжутами в начале XX века, почему бы им не делать то же самое и сейчас. Настоящий мужчина не должен бояться мертвых тел и крови. В фильме не раз подчеркивается, что угроза мертвецам исходит в первую очередь от моджахедов: «Если им запретить резать бошки, они уйдут, им станет неинтересно, и они уйдут. Понимаешь, Шервани? Нам не нужна эта мерзость, но они заскучают и уйдут».

Атакуя погибших, погружаясь в архаические основания войны, национальные стратегии вычерчивают окончательный облик противостояния. Трупы провоцируют непримиримость, здесь набирает ход косная и неукоснительная логика войны и исступления. В ситуации, когда территории по нескольку раз переходят из рук в руки, удержать позицию и отбить своих мертвецов — одно и то же. Когда танк «хоронит» бойцов, в момент наибольшего бессилия русских, спецназовец Кобра стреляет в воздух и объясняет положение дел: «Салют. Салют последней чести, на... Как полагается, на...» Бой ведется вокруг погибших и во имя погибших. «Двухсотые» обеспечивают трансмиссию собственности, не давая уклониться от ответа и передавая по наследству товарищам права на землю, на которой были убиты. Мертвые по-новому размечают территорию, которая становится ничьей.

В городской войне архитектура боевой зоны предполагает особое отношение к противнику. Дома держатся, но стены не обеспечивают защиты, словно они не обладают необходимой плотностью. Они прозрачны для пуль, звуковых волн и, наверное, запахов. Они ставят преграды только на пути взглядов, образуя видимость препятствий и создавая сложные, ломаные дислокации, где враг оказывается и за спиной, и сбоку, и вроде бы как впереди. Координация возможна только в пределах локальных районов. Григоращенко: «Минометы, блядь, зуб даю, наши херачат». Кобра: «Чичи херачат». Григоращенко: «Наши». Кобра: «А может, и наши». Григоращенко: «Да наши. С ними, блядь, связи нету, танков тоже нету, вообще ничего не поймешь».

Война должна оберегать свою линию фронта. Иначе ее профиль становится таким, что отдельные группы бойцов с обеих сторон смешиваются, встраиваются одна в другую, застывают в изолированных позициях, как бы склеиваясь и образуя кинематические пары.

Сложная топография и такое плотное взаимодействие превращают механизм вражды в диалектику каннибальской дружбы, где оппоненты вынуждены пожирать друг друга, втягиваясь в бесконечный обмен актами мести. Стороны зацикливаются друг на друге, вращаясь, подобно волчку или воронке, вокруг столба смерти или верховного отсутствия, которое оказывается центром тяжести пары. Основным принципом является равновесие, порождающее реактивный характер дружбы-вражды. «Не опозорю ли я себя перед врагами? Не будут ли враги презирать меня? Враг становится совестью воина, которая никогда не спит»[2].

В этот момент война отрывается от своей периферии, освобождается от политической и социальной детерминированности, меняет нравственную структуру и превращается в частное дело, не переставая быть долгом и императивом. Так рождаются неуступчивость, мрачная одержимость, воля к победе и готовность идти до конца, выступающая как высшая необходимость.

Примером подобного личного отношения к войне может служить группа спецназа ГРУ во главе с Коброй. Эти четыре человека праздно прогуливаются

[1] Канетти Э Масса и власть М, 1997, с 114 — 115

[2] Мисима Юкио Введение в «Хагакурэ» СПб, 1996, с 266

по войне, их бросает из сражения в сражение. Гюрза: «Пошли, повоюем». Кобра: «Пошли, на... повоюем, если больше некому». Гюрза: «Больше некому». Для них война своего рода отчаянный туризм. На их стороне опыт и, до поры до времени, удача. По крайней мере создается иллюзия верного поведения, правильной траектории движения под обстрелом, которой они владеют. И в то же время они независимы, на них в первую очередь воздействует реактивность войны, они должны сохранять лицо, служить чести, мстить и побеждать во что бы то ни стало.

Бой как частное дело определяет характеры основных действующих лиц: мрачная одержимость Исрапилова, яростное отчаяние Сугроба, веселое и страшное неистовство Кобры, растерянное упорство Григоращенко.

Эмансипированная, отчужденная от своего социально-политического замысла война, превратившаяся в выяснение личных отношений, не только ломает строй, вырывая наших бойцов из организованной армии, но и разрушает этическое превосходство и собранность «чичей». Деяния сторон не отличимы от бандитских проделок, предпринятых на свой страх и риск. Дезорганизация и нестройность открывают русским возможность личных подвигов и тем самым уравновешивают изначальный героизм чеченского сопротивления.

Личное отношение к войне усиливается благодаря направлению радиосвязи. Район отрезан от окружающего мира, он как бы погас под воздействием пламени боя. Солдат безрезультатно хрипит в рацию: «Гады, что же вы по нам долбите! По нам, по нам долбите!»

Однако изоляция не означает, что связь отсутствует, она просто инвертирована, спроецирована в глубь локальной позиции. Ничто не выходит наружу, только к чеченам и обратно. Противники очень хорошо слышат друг друга. Донгуз Исрапилов говорит полковнику Суворову Виталию Николаевичу, начальнику штаба сводной 131-й мотострелковой бригады, позывные «Сугроб»: «Ты с волны не уходи, мы с тобой поговорим, когда ты умирать будешь».

Акустическая прозрачность и непрерывная коммуникация способствуют автономизации боя. Стороны замыкаются друг на друга и настолько сближаются, что образуют единое маргинальное сообщество, обособленное в общем пространстве войны. Эфир стал местом исповеди и запугивания. Каналы связи преобразуются в радиотеатр войны.

Ритм боя дискретен, изобилует паузами, интервалами, перекурами, заполняемыми переговорами и расстрелами пленных, которые транслируются в эфир. Полковник присутствует при всех убийствах; можно сказать, что сквозная прослушиваемость, не дающая уклониться от слухового сообщения, провоцирует убийства. Появляются радиожертвы войны.

Видимо, чеченская война была самой разговорчивой в истории. Смерть окружена плотным вербальным облаком и становится фонетическим событием, что превращает связь в орудие лингвистического террора, развязывает войну языков (в фильме говорят на русском, чеченском, афганском, литовском и английском), которая придает происходящему вселенский, вавилонский оттенок. Однако военная речевая практика не разряжает и не сглаживает царящего насилия.

Кажется, что в своем желании «показать все» Невзоров заходит слишком далеко. «Чистилище» выглядит как своеобразный милитаристский hard-core, позволяющий безнаказанно терзать изображение: бетакамовская съемка, некомпозиционные планы, спутанный монтаж, куски тел, металлическая рухлядь, запекшаяся кровь, жирная земля, перемалываемая гусеницами восьмидесятки, медленное, торжественное смакование страданий искалеченного и распятого чеченцами Григоращенко. В фильме нарушается конвенция, предполагающая, что переизбыток насилия переходит в свою противоположность и не воспринимается всерьез. Однако этого не происходит. Видимо, война стирает эротическую неопределенность в отношении субъекта к объекту желания. Заменяет ее однозначной позитивностью силы, форсирует порнографический дискурс телесности. Иллюзия такой простоты в отношениях субъекта и объекта желания сама воспринимается как предельная извращенность, и машина насилия продолжает работать.

Чрезвычайная жестокость, гиперагрессивность войны, ее слепая беспощад-

ность, двигающаяся во всех направлениях, завершают насилие, подводят ему итог, прекращая в нем работу сексуального и революционного. Ненависть и война провозглашают конец обольстительного насилия, к которому мы привыкли по «городскому» кино.

Бою свойственна одержимость, сходная с наркотическим опьянением. «Когда твой меч сломан, ты одолеешь врага голыми руками. Если твои руки отрублены, ты прижмешь его плечами. Если твои плечи будут отрублены, ты зубами перегрызешь шею десяти или пятнадцати врагам. Вот что такое смелость. Здравый смысл никогда не совершит ничего подобного»[3].

В отличие от желания, идеальная одержимость не эротична, она делает войну трансгрессивной по отношению к насилию, как бы совершая трансгрессию трансгрессии, если такое возможно. Одержимость порнографична, она переступает предел, снимая насилие как таковое, элиминирует фигуру другого, уничтожает посредника, место которого в оппозиции противоборствующих сторон занимает ничто. «Путь фехтования — это искусство побеждать врага в бою и сверх того ничто»[4].

Видимо, возникает соответствие между порнографическим фантазмом на военную тему и метапорнографичностью самой войны, которая также идет до конца, ничего не утаивает и всю себя выставляет напоказ. Это обычно скрываемое в тайне отсутствие тайн кажется возмутительным. Впрочем, не меньший шок вызывает обвинение, предъявленное в «Хагакурэ» от имени военной группы научному сообществу: «Более того, ученые и подобные им люди за рассуждениями и разговорами скрывают свое малодушие и алчность. Люди часто не видят этого»[5].

Во всяком случае, в пространстве смерти, в пределах одного вдоха, где нет места ни иллюзии, ни реальности, порнографическая интерпретация ничем не уступает лирической, мифологической или психополитической.

Война ведется за то, чего нет, и не имеет ни объекта, ни достаточной причины. Война отвергает любую форму достоверности, такое уничтожение собственного основания делает ее независимой и непроницаемой. В то же время война навязывает грубую диалектику собственности. «Смелость — это умение скрежетать зубами; это решимость добиваться своего любой ценой, вопреки самым неблагоприятным обстоятельствам»[6].

«Добиваться своего» перед лицом смерти. Экономия войны устойчива — что-то остается помимо праха в месте смерти и поглощается посмертной машиной сообщества, которая соединяет очаги гибели и исчезновения и образует горизонт, где возможность одиночества уничтожается вместе с индивидом. Оперируя избытком бытия, сообщество создает «депозит праха», свой экстерриториальный слой, где мертвые объединяются с еще живыми. Кобра говорит по рации Григоращенко, который сообщил о своем решении бомбить «чичей» и умереть: «Херачь, на... Не бойся. Это день силы. Бог в помощь, на... Как тебя звали-то, на...?»

Григоращенко проявил стойкость, и, солидаризуясь с ним, о нем уже нужно говорить в прошедшем времени. В этот момент Кобра воспринял его всерьез, заинтересовался его именем, не для того чтобы хранить память, но обозначая посмертную солидарность, которая самого Кобру превращает в «живого мертвеца», солидарность тех, для кого все уже в прошлом, у кого от жизни осталась только способность рисковать собой. Обращенная к прошлому идеальность имен тех, кто готов идти на смерть, учреждает новую устойчивую совместность, смысл которой сводится к «стоять заодно». Гюрза объясняет только что прибывшим ГРУшникам: «У нас тут совсем хреново. Мочат нас, мочат и мочат». «Нас» в данной фразе приобретает особое звучание, которое застав-

---

[3] Цунетомо Ямамото Хагакурэ СПб, 1996, с 119
Японский трактат XVIII века, обращенный к самураям клана Набэсима, является, наверное, самой яркой декларацией идеологии военного сообщества

[4] Мусаси Миямото Книга пяти колец СПб, 1997, с 192
Книга легендарного самурая XVI века излагает стратегию основанной им школы длинного меча Ити

[5] Цунетомо Ямамото Цит соч, с 43

[6] Там же, с 69

ляет включить в его состав самого себя. «Это же нас мочат, нас — мочат и мочат, на...»

Речь идет о трудно определимой совместности, которая не совпадает ни с хозяйством, ни с государством, ни с дружбой и в то же время является некой собственностью, хотя бы в качестве осадка потери, следа утраченного. Лабильное, не локализуемое «нас», принципиально несводимое к «мы», возвращает к чистой историчности опыта и бытия, которая заставляет задуматься о судьбе рода и имени племенной территории.

Нельзя присвоить собственное существование, рождение, смерть — все это передается «другим», которые благодаря чему-то уже есть «свои» или еще шире — «наши». В сообществе существует уровень, опасный для него самого, который не удается описать в терминах единства или коммуникации. Нужно быть чутким, прислушиваться к призыву этого «нас», которое, в обход всех представлений о справедливости и чувства самосохранения, составляет непроницаемую сферу войны — «наш порнографический дом», где в исходной зависимости от «своего» сливаются право и произвол.

Жак Деррида в статье «Два слова для Джойса» говорит: «HE WAR — подпись Бога»[7]. *WAR* отсылает *HE* в событие, предшествующее любому индивидуальному опыту, в котором человек становится заложником действия и судьбы, и разделяет присутствие *HE* с другими, которые в процессе дележа сами делятся на «нас» и «не нас». Историческая противоречивость раздела вносит в структуру действия самодостаточность и пустоту.

Обороняющаяся сторона, ослепленная справедливостью «правого дела», склонна недооценивать бескорыстный характер войны. В переговорах Исрапилова и Григорашенко поражает простота вызова. Чудовищное несоответствие ставок, с одной стороны — золотой «Роллекс», с другой — три тысячи грузовиков с трупами, не позволяет даже приступить к расчетам. Сделать правильный выбор в ситуации или — или практически невозможно. Доводы всегда основываются на рассуждениях об удачах и неудачах, а такие рассуждения не имеют конца. Остается только механически выбирать смерть, не задумываясь о целесообразности.

Григорашенко принес себя в жертву и выиграл бой. Он показал себя, но какой ценой.

Надпись, появляющаяся в конце фильма: «Вскоре больничный корпус в городе Грозном вновь был занят чеченскими подразделениями», — подрывает значение одержанной победы, что бросает тень на подвиг Григорашенко, который становится актом чистой финальности, бесцельным пустым жертвоприношением. Погибнуть, не достигнув успеха, — это действительно «фанатизм и собачья смерть». Но в этом нет ничего недостойного. Неумолимая безрезультатность чистого действия, которая превращает опыт бытия в апокалиптическое ничто, делает ликование победителей подобным смеху в пустоте.

И все же я рад, что «наши» победили, хотя бы только в фильме. Война, будучи «абстрактной игрой», все же отличается от футбола, где можно болеть за тех, кто красивей и сильней играет, а здесь нужно быть на стороне «своих».

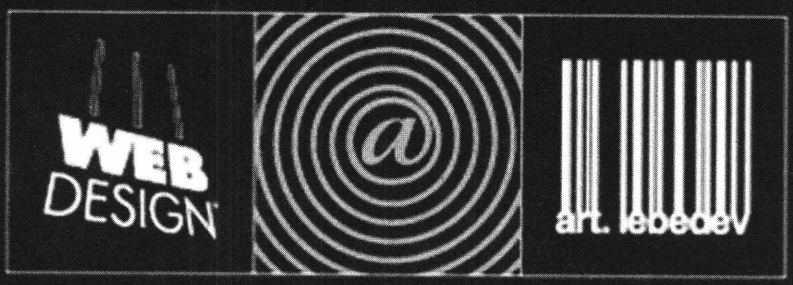
Война есть то, чем она является прежде всего, — wutendes Heer, «шествием бесноватого воинства». Сугроб обращается к ГРУшникам с такими словами: «Головорезы вы, конечно, страшные. Хуже чеченцев. А сердце на вас радуется, сил нет». Позиция Кобры и его сотоварищей — членов не существующего воинского коммитата[8] — укрепляется загадочной фразой лучшего боксера наших дней Роя Джонса-младшего: «Мне весело в бою».

Стоит ли спрашивать, что приятного некоторые находят в страшном?

---

[7] См ежегодник Ad Marginem'93, с 355
Джойсовское «HE WAR» — «Он бил», «Он воевал», «Он объявлял войну», с некоторой натяжкой, опираясь только на фонетическое созвучие общих для германских языков корней, можно сказать «Он был», «Он был истинным»

[8] Коммитат — в ранних феодальных обществах личная дружина вождя, военное содружество

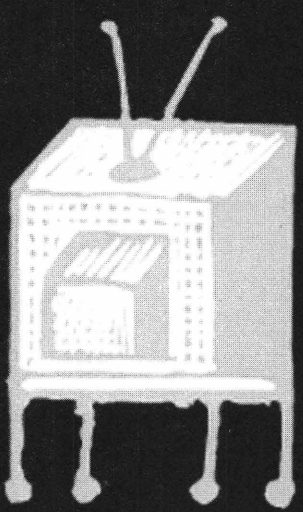


<!-- www.design.ru -->

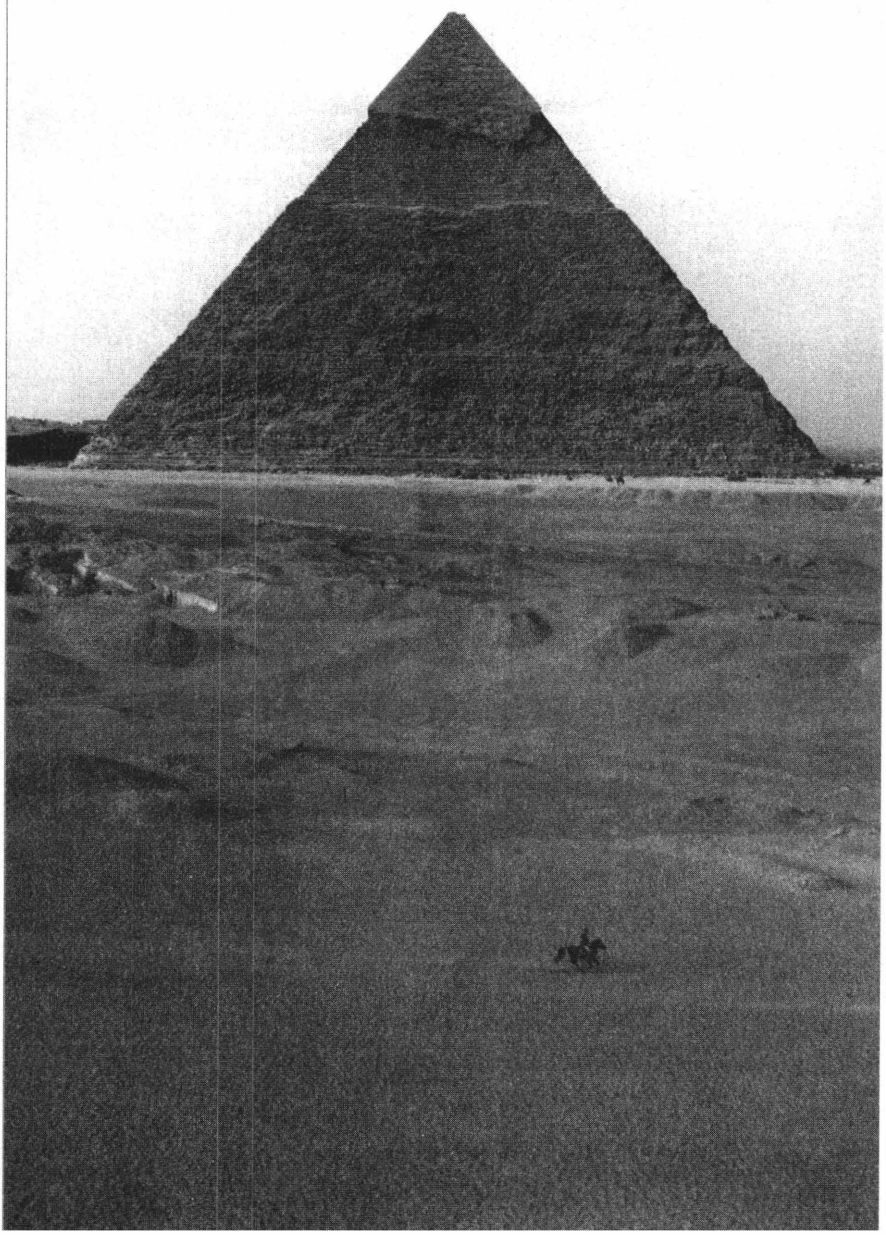
**Дизайн-студия
Артемия Лебедева**

**более двух лет
создает,
программирует,
«раскручивает»
и поддерживает
десятки сайтов
в Интернете.**

**Возможно, еще
никому не удалось
делать это лучше.**



КОММЕНТАРИИ



ВАДИМ Ю. ЦАРЕВ

Глобализм, культуризм и культ-туризм

Человек противится и хорошему, и плохому. Часто различение добра и зла он принимает как подсказку и повод для того, чтобы предпочесть второе первому. Девочка послала благодарственное письмо в здравоохранительный журнал: она прочла там о вреде рукоблудия и решила сама попробовать.

Человеку порою нужно действовать вопреки его здравому смыслу, собственным привычкам, убеждениям и пользе. Он мыслящий мотылек — летит на горящую тростниковую свечу, хотя иногда и знает, чем это может кончиться.

Не знаю, что чувствовал в египетском походе Бонапарт, встав у подножия каменных чудищ, но кажется, что от громад Газы исходит спокойно презрительное недоумение по поводу всего живого. Их равнодушная отчужденность, для которой нет разницы между человеческим, сверхчеловеческим и слишком человеческим, неотличима от враждебности. Их бесстрастная одинокость оттеняет — как бы в насмешку — стадную крохотность человека, его суетливое бессилие перед временем. А ведь пирамиды — это только малая и преходящая часть огромной и вечной культуры. Для большинства людей культура оскорбительно велика и неподъемна.

Культуре, как Великой Стене, нет дела до тех, кем она выложена по кирпичику. А homo sapiens тянется о культуре заботиться: напитывать-подпитывать (часто не доверяя органике, толкая кусок от входа и вплоть до выхода), украшать-укрощать (легко давая волю самой несуразной фрейдовне). Чем менее мы желанны, тем более приставучи. Говорю вам: человек — существо противительное. И одержимое мегаманией. Своему бессилию перед культурой человек норовит придать глобальный размах.

Выражение «культурный глобализм» имеет несколько значений, у этой метки, как у керосинового пятна, много оттенков.

Глобализмом называют возникновение всепланетной культурной целостности (приближение к которой за счет равнопаевого участия именуется культурным плюрализмом, а объединение вокруг одной культуры — например, европейской — величают по настроению то мировым прогрессом, то шовинизмом или гегемонизмом).

Глобализм — это также образ мыслей, соответственно и образ действий, способных принять политическую окраску, тогда друзья торжественно провозглашают их гуманистической миссией, цивилизованным долгом, а недруги клеймят как культурный империализм.

Независимо от слов и определений наша планета действительно превращается во «всемирную деревню» (Х.М.Мак-Люэн). Global village, в свою очередь, становится современным The Globe, театром под открытым небом, «где нет

зрителей, есть только актеры». Каждому навязано участие в глобальной деревенской сходке. Защита от этой навязчивости заключена в идиотизме современного общежития, придавшем космические размеры идиотизму прежнего деревенского обитания, когда все были связаны круговой порукой, но у каждого хата стояла с краю. Теперь хата съехала вместе с крышей — за околицу села, на край Вселенной.

Телевизор и печатные картинки показывают человечество в подробностях и деталях. Детали заключают в себе (на новом уровне зрительного разрешения) старую истину: помимо цветов кожи и эпикантусов, люди повсеместно одинаковы... Всюду корявые и злобные генеральские рожи. В каждой луже корячится надутый, как басенная лягва, «гад, который геройством всех прочих гадов превосходит и затемняет». Отовсюду лезет в видеокамеру пустоглазость «малых сих».

Физиогномика строга, она строго предупреждает: большинство ныне живущих и вялотекущих землян не создано для подвигов и сдвигов. Большинству только бы справиться с обыденностью, только бы освоить самые простые из полезных новшеств. Цивилизация для основного населения планеты — это возможность стать велосипедистами, а не энциклопедистами.

Обыденный человек пошатывается под бременем повседневности, незначительные привнесения в привычный уклад жизни, в том числе и со стороны «мировой культуры», для него опасны так же, как опасна еще одна соломинка для донельзя навьюченного верблюда. Поэтому на культуртрегерские посулы обыватель откликается с отчаянием волка из мультика: «Шшо?! Опять?!»

Надо сочувствовать этому отчаянию. Нехорошо впаривать незнакомцу с улицы вечные ценности, такое многих может окончательно подкосить. Самое лучшее — во избежание взаимных наездов оберечь случайных прохожих от мировой культуры, а мировую культуру уберечь от случайных прохожих.

Впрочем, опасны не те, кто скромно и без особых запросов заполняет улицы и площади, а те, кто без должных оснований считает себя украшением улиц и площадей. Если человек деятелен и взыскуч, его несоответствие культуре выражается в задрыгах ее переустройства. Люди проницают прошлое в меру своих заблуждений и строят планетарное будущее на сугубо личных местечковых разочарованиях. Это наиболее злостный глобализм.

Допустим, некто, имея досуг и влияние, станет добиваться, чтобы его испорченная то ли наследственностью, то ли несчастливой случайностью походка была принята за образец армейского парадного шага. Разве такое не покажется немного странным? А как же в этой связи отнестись к попыткам культуру, переломавшую на исторических проселках все сочленения, навязать славяноязыческому миру в виде соборной цели самобытного совершенствования?

Что наша жизнь? Игра, как вы знаете. Железный занавес поднят, но колышутся сермяжные кулисы. При кажущейся доступности заграничного репертуара настоящая связь с внешним миром теряется. Отношение к западной культуре люмпенизировано. Навстречу сусальности a la russe прет помоечный культурный импорт. И обомшелость и обомжелость наоборотного выбора подтверждают сокрушение вкуса.

Интересно, почему графоманские горлопаны для остужения гортани прибегают именно к квасной запивке? И любят оттянуться в чуланах с пауками? Общенародная черта? Шекспир: «Солнце, чистейшее из светил, плодит червей, лаская лучами падаль». Обласканный коммунальным уютом, человек всю свою коммунальщину проносит с собой через все таможни. Замечали: отечественные туристы путают помойки с экзотикой. Для них чем дома грязнее и тротуары загаженнее, тем они достопримечательнее. То же и культ-туристы. Почему, имея выбор, закупщики набрасываются на second hand, на вторсырье? Почему их мутит от подлинников? Млеют, к примеру, от какого-нибудь Тарантино (сбывается пророчество: «нет на прорву карантина, мандолинят из-под стен: «тарантино, тарантино, тарантино-тэн»), а между тем, этот парень всего лишь фастфудовская подделка Питера Гринуэя.

Конечно, от Гринуэя должно тошнить выкормышей общепита. Художник гринуэевской крови постоянно напоминает, что культура — это не развлечение, но роковой, смертельный выбор. Такой художник — воспреемник и высвободи-

тель демонического юмора бытия. Он ценитель высокого и гибельного остроумия настоящей, нешутейной жизни, поэтому его и не ценят те, кто проглатывает любой кровавый маразм, поданный под соусом пошлой макаберности.

И потом, художники гринуэевского типа — скорбное напоминание тем, кто был ничем, а сделан всем. Напоминание, что выше головы не прыгнешь. Что в культуре золотушные гены непреодолимы, сколько ни закидывайся стимуляторами и ни качайся. Можно изображать из себя нерестилище изящества, предъявлять свою персону как лучистую козу на барабане и при этом (по причине неистребимой деревенской оголтелости) даже не подозревать, что на самом деле предъявляешь testimonium paupertatis.

Тонный малый из новых культуртрегеров запускает в эфир фильм, переделкой оригинального названия которого показывая, кто он на самом деле и в какой стране на самом деле живет. Чтобы «Записки у изголовья» превратились в «Интимный дневник», нужен рукосуй, который, будучи сам слишком местным, японских «борзостей не текох», Сэй Сенагон не читывал. Перед нами образчик читателя той литературы, где до сих пор нет полноценного перевода одного из первых в мировой словесности прозаических шедевров. Вот вам и культурный глобализм — в смысле путешествия по мировой культуре с автостопом, притопом и прихлопом.

А Питер Гринуэй воспитывался страною, где превосходный полный перевод «Записок в подголовнике» Айвона Морриса появился еще в 1967 году. Кстати, англоязычное переложение другого великого японского романа той же эпохи, «Повести о Гэндзи», стало с легкой руки Артура Уэли национальной литературной классикой (1935). У нас подобное в последний раз случилось с «Божественной комедией» (великая переводческая работа М.Л.Лозинского 1939 — 1945 годов). С тех пор тишина. Сидим в тишине и чирикаем по НТВ.

Таковы, стало быть, вести к этому часу со всяких и разных культурных полей — от полей глобализации до полей аэрации. Полевые работы на Родине Труда — дело неизменно политическое. Как быть с политикой на культурной почве? А по обстоятельствам. Обстоятельства же — подведу некоторые итоги — таковы: развернулся планетарный бунт обыденного сознания против высокой культуры. Ответ на всеобщность — культурная робинзонада, закукливание, новая безродность (на смену сиротам казанским и интернатским сироты интернетские). Ответ на совершенство — наоборотный вкус. Ответ на цветущее разнообразие — убогая избирательность.

Никогда еще человеческая культура не была такой зрелой и такой взрослой. Никогда еще человечество не было таким инфантильным, как сейчас. Никогда раньше не было такой поголовной и вневозрастной детскости, как нынче. Настало всепоясное детское время. А «дети есть дети. Сколько их ни развращай, им все мало» (Е.Шварц).

Как со всем этим быть, какой культурной политике помогать или хотя бы сочувствовать? По-моему, ответ достаточно прост. Политика — это погоня за большинством, значит, это и потворствование большинству. Если провинциальная заносчивость большинства выражает себя в глобалистских задрыгах, значит, так тому и быть — понятно, каково место политика в этом судьбоносном раскладе.

И да поможет Господь тем, кто останется в большинстве.

Освальд Шпенглер писал, что социализм — это жизнечувствие, находящееся под аспектом цели. Что делать, мы живем в социалистической стране. Судьба приковала нас к этой галере, и это плохая новость.

А вот новость хорошая: не знаю, как других, но меня в иные минуты посещает туманное чувство, что культура по большому счету надчеловечна, что она воплощает целесообразие, лишенное целей. В том числе и целей мессианских. Есть, стало быть, надежда, что социализм в культуре не пройдет.

Только не надо давать воли шаловливым ручкам. Единственное достойное отношение к культуре — изумление перед нею. Каким должен быть заряд такого отношения, положительным или отрицательным, мне неизвестно. В конце концов, у заряда важен не знак, а тротиловый эквивалент.

М Ы С Л И В С Л У Х

ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

Передел в Переделкино

Каждый вечер под моим окном — окном дачи в Переделкино — раздается звук сирены, и автомобили с мигалками проносятся на большой скорости, сопровождая машину патриарха.

Патриарх обитает поблизости, на горке, рядом с церковью, построенной боярами Колычевыми, и кладбищем, где похоронены Пастернак и Арсений Тарковский. Теперь на горке, на месте когда-то пустого поля, вырос монастырь. За какие-то месяцы поднялись красные кирпичные стены, а за стенами то ли палаты, то ли кельи — одним словом, церковь, расширяя свои владения, скоро съест всю переделкинскую местность.

Уже перекопали дорогу возле кладбища — речку Сетунь уберут в коллектор, по ее пути пустят шоссе, а на освободившемся пространстве вырастут этажи монастырской гостиницы.

Плохо это или хорошо? Я просто свидетельствую, что это есть.

На исходе XX века мы вновь наблюдаем смену вех: там, где ранее царили покой и тишина, оберегавшие бденье и труд советских писателей, где господствующими центрами были Дом творчества и дачи классиков соцреализма, а с другой стороны — территориально в непосредственной близости от церкви — санаторий для старых большевиков, теперь царит иная идеологическая эмблема — крест.

Переделкино как заповедник литературы умирает — может, и поделом ему? Ведь этот городок был создан в 30-е годы по сталинскому злодейскому умыслу. Так проще было *наблюдать* за писателями, проще было добиться того, чтобы они сами наблюдали друг за другом. Соседство литераторов всегда грозит конфликтами, тем более тесное соседство. А здесь простор: гектар леса отделяет одну дачу от другой, но все равно это соседи-соперники, соседи-конкуренты, соседи-честолюбцы, и их обособление временно, случайно, поднадзорно, а главное, напрямую зависит от их хорошего поведения.

Дачи как будто бы принадлежат писателям (аренду может прервать только смерть арендатора), но в городке есть контора, а в конторе есть *комендант* — охранник, не охранник, а сторожевой. В его обязанности входит не только ремонт крыш и водопровода, пристойное содержание участков, но и слежение, и подача «сигналов».

Я помню, как Вениамин Александрович Каверин рассказывал мне: приходит к нему на дачу знакомый телефонист, не раз чинивший аппарат, и говорит: «Вениамин Александрович, надо поставить вам в телефон одну штуку. Вы уж извините, но таково распоряжение начальства». Они оба понимающе смеются, и телефонный мастер прямо на глазах Каверина ввинчивает в трубку подслушивающее устройство.

Так что и поместья были эти дачи, и чуть ли не дворянские усадьбы (на не-

которых сохранились фронтоны с колоннами), а если по-другому взглянуть, то, пожалуй что, и бараки, а во всем городке не хватало только опоясывавшей его колючей проволоки.

Сейчас Переделкино — это некрополь, город мертвых. Когда кто-то приезжает ко мне, я вожу гостей по улицам Горького, Павленко и Серафимовича, соседствующим с улицами Гоголя и Лермонтова (те, правда, загнаны на окраины), останавливаюсь возле дач и говорю: вот здесь жил Пастернак, тут Каверин, здесь Чуковский, Леонов, а когда-то Бабель и Пильняк. А кто сейчас здесь живет? — спрашивают гости и пожимают плечами, когда я называю незнакомые им фамилии.

Советская литература умерла, недолго прожила и *антисоветская* — я имею в виду не писания диссидентов и эмиграции, а андерграунд и постмодернизм, которые, едва выйдя из подполья, приказали долго жить. Летучая мышь не может летать днем, она летает только ночью.

В Переделкино санаторий для старых большевиков переименовали в геронтологический санаторий, признав тем самым не только идеологическое поражение учения Маркса, но и его неминуемую смерть.

Освободившееся духовное пространство оказалось незанятым, как поле, пущенное под пар.

Кто же засеет его и кто снимет с него урожай? Претендентов на сегодняшний день два: церковь и капитал. Писательские дачи уже выглядят старой рухлядью на фоне вырастающих по соседству особняков и замков «новых русских». Тянут для них особые кабели под землей, подключают электричество к высоковольтной сети. А для патриарха специально расширили дорогу к его резиденции, обнесли ее железными бортами и поставили дорожные знаки.

Идеал богатства уживается с идеалом бедности, а бедность прикрывает золотыми ризами то, что считали оплотом служения Господу Сергий Радонежский и Серафим Саровский и что так редко встречается на верхних этажах церковной иерархии: чистоту веры и бескорыстие.

Похоже, что церковь и капитал поделят наследство советской власти и экспансия той и другой сторон остановится на какой-то меже, которая условно будет считаться идеологической границей.

Не так давно «Литературная газета», когда-то верно служившая двум организациям — ЦК КПСС и КГБ, — а ныне продавшаяся какому-то банку, напечатала примечательную статью, в которой дается прогноз на будущее. Речь идет, разумеется, о будущем литературы. Весьма религиозный автор пишет: «Настоящие похороны литературы еще впереди. Но то, как будут погребать великую покойницу — под гром речей или под торопливый стук двух (почему двух, а не трех и не четырех? — *И.З.*) ржавых лопат, — вопрос второстепенный». Что же для автора первостепенно? Первостепенно то, что похороны состоятся. Что литературу опустят в могилу. Но это, оказывается, не будет конец ее жизни. Настанет жизнь «после смерти». Литература воскреснет, но уже как часть — и строго подчиненная часть — церковной культуры. «Отбросив все телесное... греховное и порочное», она заговорит с читателем «так, как, наверное, разговаривал в Своем Саду Бог с только что сотворенными Им зверями и птицами» («ЛГ», 1998, № 15).

Церковь предъявляет свои права и на литературу. Она и здесь хочет поставить ограждающие ее территорию вешки и столбы. И за этими ее усилиями стоит нечто большее, чем послеперестроечный передел. Это давнее несогласие с тем, что «пророками» и «учителями жизни» были на Руси люди, сочинявшие стихи и прозу. Что они господствовали в русских умах не одно столетие. Ведь именно литература взвалила на себя груз, который не могла нести расшатанная раздорами и разгромом, учиненным ей Петром I, церковь.

Теперь наступает время реванша.

Да и кто, собственно, в последние годы не хоронил нашу словесность? И жирующие газетчики, которым, как Хлестакову, на миг почудилось, что их сам Государственный совет боится, и литературные нувориши, неплохо заработавшие на перестройке и гласности (вся псевдодиссидентствующая рать), и те же постмодернисты, которым тоже кое-что перепало за их былые страдания, и вот, наконец, к ним присоединился футуролог из «ЛГ».

Все они напоминают мне сотрудника газеты «Головешка» из повести Достоевского «Скверный анекдот», который на свадьбе все время привязывался к подвыпившему генералу, делая какие-то сатирические замечания и намеки. Но генерал не обращал на него никакого внимания и продолжал пить, в то время как сотрудник «Головешки», распаляясь от невнимания и непонимания, уже сам был готов превратиться в обгорелое полено.

Автор статьи в «Литературной газете», впрочем, не столь неистов в своем «абличительном» (словцо Достоевского) пафосе и, как я ранее сказал, обещает литературе посмертное процветание. Она, пишет он, заговорит на «занебесном языке». До сих пор мы знали лишь о языке небесном, божественном. Что такое «занебесный язык»? Это то, что располагается *выше* Бога?

Суета и лукавство.

Мы слышим небесный язык в стихах Пушкина и Тютчева, он гремит в прозе Гоголя и Толстого, в музыке Баха, в фильмах Тарковского. Неужто «телесное» искусство греховно и порочно оттого, что оно телесно? И не божественным ли откровением, строками Ветхого и Нового завета навеяно лучшее, что было создано в любом роде искусств? Никакой «занебесный язык» не заменит небесного и одновременно земного языка поэтической речи, языка красок и музыкальной гармонии, открывших не для одного поколения людей калитку в священный Сад.

Почему «плотская» живопись Тициана и Рафаэля поднимает нас к небу? Почему Сикстинская мадонна близка нам, как собственная мать, а дева Мария в «Благовещении» Леонардо да Винчи так нежна, так вызывающе свежа и прекрасна?

Отделим «телесность» великого от телесности низкого, от того, что лишь зовется в наши дни литературой (кино, театром), и оставим каждому свое.

Передел в Переделкино — это не просто передел земли, недвижимости, реки и леса. Это даже не попытка передела советского наследия. Тут дележ с более высокими ставками. Тут посягательство на ту собственность, которая, если говорить прямо, принадлежит только Богу, и никакая земная власть, пусть облекшаяся в одежды власти небесной (или, наоборот, в костюмы от Диора), не властна над ней.

Есть такая пословица: «Когда черт помрет, а он еще не хворал». Пусть черт хворает и помирает (туда ему и дорога), что же до похорон литературы (а стало быть, и поэзии вообще), то я думаю, что поставщики ритуальных услуг поспешили с явкой.

Редакция журнала «Искусство кино» сообщает, что последние номера журнала всегда можно приобрести по следующим адресам:

в МОСКВЕ
Киноцентр, улица Дружинниковская, 15,
Дом кинематографистов, улица Васильевская, 13,
Центр современного искусства,
улица Якиманка, 6,
кинотеатр **«Ударник»,** улица Серафимовича,2,
факультет журналистики МГУ,
литературный институт им. Горького,
Тверской бульвар, 25,
в книжных магазинах:
«Библио-глобус», улица Мясницкая, 6,
«Летний сад», улица Б. Никитская, 46,
«Эйдос», Чистый переулок, 6,
«Pangloss», Б. Палашевский переулок, 9, стр.1
(возможно заказать любой номер по телефону 299.5481)
«Ad Marginem», Новокузнецкий переулок, 5/7,
салон **«Искусство и религия»,** Кузнецкий мост, 1,
(все номера за прошлый и текущий год),
а также в **редакции журнала** по адресу:
улица Усиевича, 9 (метро «Аэропорт»), т. 151.3779, 151.6751

в ЯЛТЕ
к/т «Спартак» (малый зал), улица Маршака, 4,
т. 36.1311

СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ

НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА

Размышления в «зале ожидания»

Такого со мной еще не случалось — я посмотрела сериал. «Зал ожидания». Режиссер — Д.Астрахан, сценарист — О.Данилов. Неужели весь, все десять серий? Только не ври. Ну, отвлекалась по хозяйству, как же без этого? Но не выключала. А включала минута в минуту, можно сказать, жаждала и предвкушала, как ждет ребенок сказки на ночь, как ждали некоторые «Рабыню Изауру», как ждут мужчины важного матча. Но я ведь не из тех. Телезависимостью, слава Богу, не страдаю. Наблюдались легкие симптомы, когда шел ежевечерний гороскоп: и не веришь, и забываешь через пять минут, а вот надо же — смотришь! «Привычка свыше» или условный рефлекс — психологические изыскания на эти темы, думаю, давно проведены, и какой-нибудь умник вот-вот сочинит новую науку — на стыке медицины и телевидения, ему уже снится периодическая система телезрителей... В этой системе и мне, чуждому элементу, найдется какое-никакое место. Я смотрю «Времечко» и ночные интервью А.Максимова, я скучаю по «Пресс-клубу» и радуюсь, что он снова объявился, теперь на Третьем канале, смотрю «К-2» и по возможности все о кино, примерно раз в неделю какой-нибудь фильм и непременно программу «Я сама», которую считаю очень хорошей, так что тут дело не в привыкании. Хотя и не в содержании. Когда уж слишком вздорные случались там беседы — не выключала, досматривала до конца. Возмущалась, но соучаствовала. Что и требуется от разговорного зрелища. Но сейчас речь не об этом. Я, конечно, смотрела и ночного Диброва, и скучаю по лакомым кусочкам прямого эфира, и шарю иногда по всем каналам в поисках незарепетированной, неперемонтированной действительности. Всевозможные новости, включая «Итоги», позволяю себе изредка, пропускаю без сожаления, предпочитаю радио. То есть я нормальный человек, я пока умею выключать телевизор или не включать его совсем. Хотя это дается все труднее. А если не бороться? Вообразить себя больной, безработной, с утра включающей ящик? О, я бы нашла что посмотреть! Там в дневное время идет документальное кино и всяческие познавательные программы, там играет «гармонь любимая» и другие музыкальные инструменты, там дети играют в игры, и собаки, и «мир животных» — там не соскучишься! Но даже вообразив себе старушечье безделье, когда вся жизнь сосредоточится в этом ящике, я все-таки его выключаю, переключаю, если идет сериал. Это тоже рефлекс. По десять минут «Санта-Барбары» или «Богатые тоже плачут» — и скулы сводит от скуки. От механики сюжета, от заводных кукол вместо людей. Ну да, есть, конечно, и «культовый» «Твин Пикс» — с подвохом, показывали нам и хорошо сработанный фильм про полицию, случилось мне посмотреть на большом экране, а потом уж по телевизору «Королевство» Ларса фон Триера — тоже сериал, про больницу, построенное по законам жанра, но отличное кино. То есть я без предрассудков и набрасываю свой зрительский портрет, чтоб сообщить — нет,

я не критик, приговоренный к экрану по долгу службы, не мазохист, вскипающий возмущенным разумом, обличающий, скажем, фильм Скорсезе, или политиков, или эротику. Нет, я себя не мучаю экраном. Читаю статьи про телевидение, например, С.Тарощиной в «Литературной газете», восхищаюсь ее живым и едким стилем и каждый раз думаю: да как же это все отсмотреть, когда? Работа хоть и на дому, но вредная. Подозреваю, что никто ничего не смотрит целиком, так, как болельщики футбол или набегавшиеся за день бабули — «Петербургские тайны». И я в эти тайны заглядывала — культурное, добротное телекино, но, простите, мне недосуг.

И вот долгожданный «Зал ожидания». Предварительная реклама сделала свое дело — наш сериал, про современную русскую жизнь, с любимыми артистами. И действительно, как только зазвучал «Цветущий май» — лучших позывных нельзя выдумать! — все струны души старшего поколения слились в единой ностальгии. Под этот «Май» бывшие девочки стояли «платочек в руках теребя», в ожидании «моего Васи» — «может быть, он некрасивый», «обнимает, как медведь», но ведь и «я гляжу ей вслед — ничего в ней нет!».

«А я все гляжу...» Фестивальный поезд приближается к городу Зареченск. Киношники, как водится, пьянствуют под предводительством деловой тетки (Н.Усатова), а режиссер (В.Глаголева), получившая главный приз, страдает, у нее есть причины надраться. Все завязки на месте, мы-то уже знаем, что в этом Зареченске судьба подстроит ей негаданную встречу с любовью всей жизни. Бывший муж, бывший спортсмен (М.Боярский) уже прячется в своей каморке с гитарой — на правах бомжа. В детском доме — бывшем монастыре.

Я принимаю правила игры. Ну да, «топором да долотом» делает Астрахан свое народное кино, но и Глаголева, и Усатова вполне «как живые», «всамделишные», да и все их кинематографическое окружение, выгодно стиснутое пространством поезда, создает некую достоверную, в меру, ауру, питательную среду, из которой — так и ждешь — вырастет благородная мелодрама. Ну да, немного детская. Там как раз и детский дом, детский хор, там прекрасные учителя и замечательный директор (В.Тихонов), там одна девушка мечтает стать актрисой, а преданный ей мальчик готов остановить поезд, чтоб ей помочь. Как? Да мина заложена на путях, ложный звонок. Переполох в городе.

Однажды В.А.Каверин рассказал мне, как он выжил в сталинские годы, когда совсем литературу придушили. Он догадался стать детским писателем и написал «Два капитана», чем и прославился, ничуть этого не ожидая. Его вынужденное бегство в детство обернулось «культовой», как теперь говорят, книгой, а тот романтический, прекраснодушный «детский» соцреализм — предмет такой же ностальгии, как «Цветущий май». «Учились в школе мы одной, одни читали книжки». Сидящие у телевизора бабули достаточно знают жизнь как она есть, а вечером хотят получить свое отдохновение — понятное, приятное кино. И я ждала от города Зареченска детского соцреализма, усиленного ностальгическими педалями. Все предвещало. Зрительский мой интерес исчерпался довольно быстро. К моменту, когда находят бомбу и надо ее обезвредить, я ничего уже не ждала, и только профессиональное любопытство держало меня у экрана. Я вспомнила, как морщились, негодовали, недоумевали критики, когда Астрахан показал на «Кинотавре» картину «Все будет хорошо». Ее как бы вынесли за скобки, вернее, он сам себя вынес. Из искусства кино — в масскульт. После впечатляющего дебюта — «Изыди!» — от него другого ждали. Если разобраться, картины эти сделаны одним методом, но сильнодействующие средства для воспоминания о еврейском погроме дают противоположный результат в современной запутанной и шаткой по смыслу истории. Она еще не доросла до сказки — ни до страшной, ни до смешной, и намеренный антипсихологизм выглядит как «пощечина вкусу». Среди критиков и молодых кинематографистов еще, слава Богу, есть любители настоящего кино, «стильного» кино, «классного» кино. Страшно подумать, что скажут, сказали бы эти ревнители про «Зал ожидания». Но они не скажут — не смотрели. Да и мне без «Цветущего мая» было трудно местами пережить — ну, очень плохое кино! Талантливая девочка любит мальчика, помешанного на боди-билдинге, его хамоватая мамаша гонит взашей несчастную детдомовку. Нехитрый этот сюжет в любой самодеятельности сделали бы лучше, а здесь — и так сойдет, проскочит,

и девочке еще много серий предписано страдать по этому «боди», амбалу — «ничего в нем нет!». Ладно, сериал — дело скоростное, конвейер, за всем не уследишь. Зачем директору детского дома говорить бесконечный плаксивый монолог на трижды отработанную тему? Не может быть, чтоб режиссер не видел этих и десятка других исправимых — без остановки конвейера — просчетов. Не говоря уж о милицейской части истории, увенчанной безумным ментом на площади, решившим всех зачем-то перестрелять. Тут и самые терпеливые зрительницы жаловались, что «уж больно они какие-то куклы, даже на Ульянова надоело смотреть». А я заметила, и зрительницы подтвердили мое впечатление, что сериал развалился на женскую и мужскую половины. «Женщины играют хорошо, естественно, — говорят неискушенные зрительницы, — а мужики все кривляются». Они не знают, что это сценарист так написал, что женщинам есть что играть, в пределах правды и здравого смысла, мужчинам же досталась чистая фантастика, небывальщина (за исключением Андрея Соколова, который сам себя, артиста, и играет). Ругать сценариста — все равно что стрелочника, и я не буду этого делать. Огромная, сложная, профессиональная работа с лучшими намерениями — она все равно видна сквозь скоростное аляповатое кино. Но вижу и душевную слабость, и зависимость от гипотетического (а может, и вполне реального) заказчика — как устоишь перед бомбой, которую можно так красиво пронести по городу, перед безумным ментом? В нынешний набор — не джентльменский — входит «экшн», а тут обошлись без мафии и наркотиков, и на том спасибо. Вообще вырисовывалась серьезная и стройная история — трагедия изгнания детского дома достойна хорошего кино.

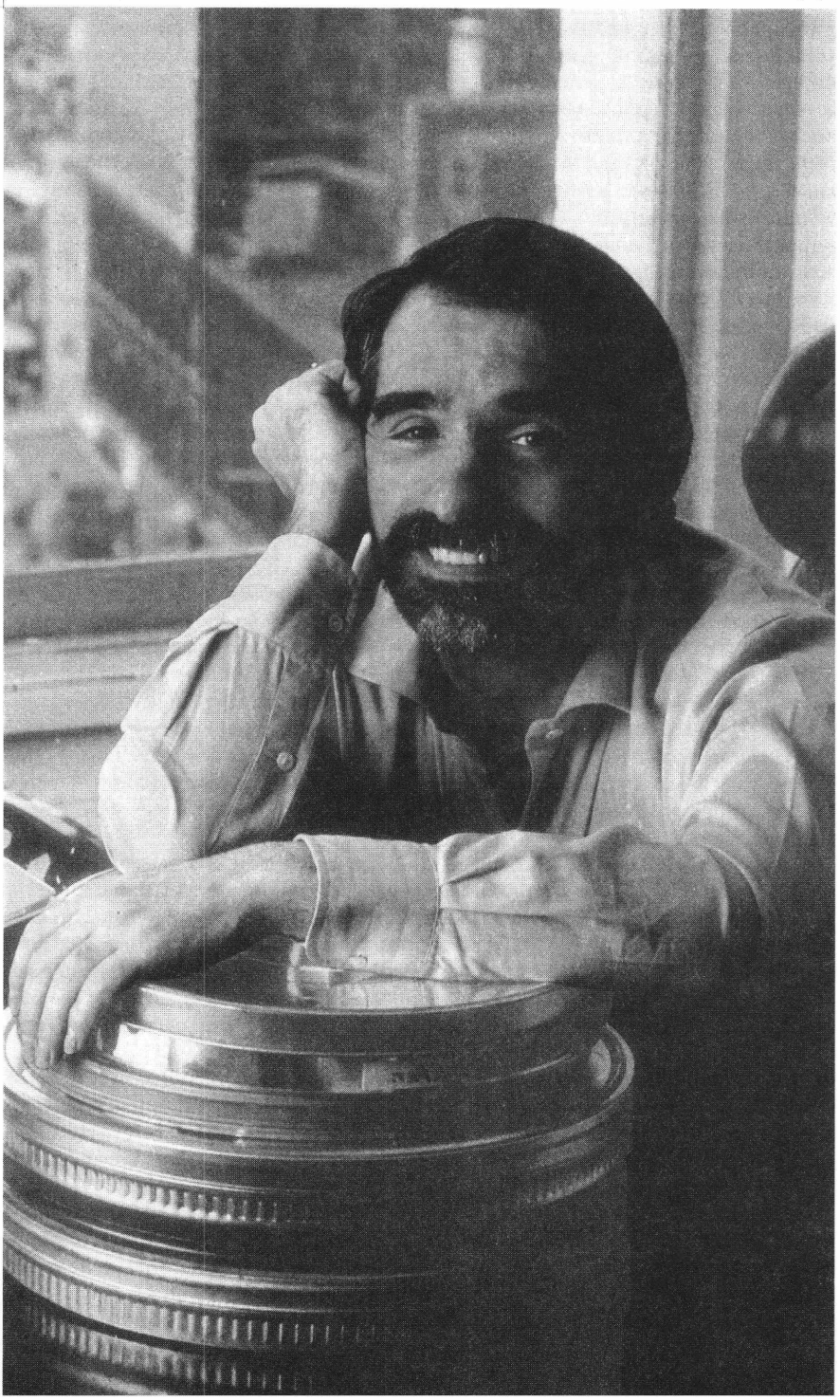
А что если это вообще не кино? Вот в чем вопрос. Тогда что это? Что за навязчивая идея — судить по законам искусства любое зрелище? Атавизм какой-то. Сериал есть сериал, а наш сериал вообще «езда в незнаемое». Не для тебя его делали, а для Толстой Тети. Кто она такая — прочтите у Сэлинджера, приведу часть его рассуждения:

«...Помню, как я примерно в пятый раз шел выступать в «Умном ребенке»... Симор напомнил мне, чтобы я почистил ботинки... Я взбеленился. Зрители в студии были идиоты, ведущий был идиот, заказчики были идиоты, и я сказал Симору, что черта с два я буду ради них наводить блеск на свои ботинки. Я сказал, что оттуда, где они сидят, моих ботинок все равно не видать. А он сказал, что их все равно надо почистить. Он сказал, чтобы я их почистил ради Толстой Тети. ...в моем воображении возник отчетливый, ужасно отчетливый образ Толстой Тети. Она у меня сидела целый день на крыльце, отмахиваясь от мух, и радио у нее орало с утра до ночи. Мне представлялось, что стоит адская жара, и, может, у нее рак, и, ну, не знаю, что еще. Во всяком случае, мне было совершенно ясно, почему Симор хотел, чтобы я чистил свои ботинки перед выходом в эфир. В этом был смысл».

Толстой Тете не нужно «хорошее кино», она обойдется «живыми картинами», радиопьесой да чем угодно, но коли уж обещали представить трагедию — «Зал ожидания», если честно пересказать сюжет, именно трагедия, маленькие трагедии стекаются в одну большую, общую для всех Зареченсков, бывших детских домов и монастырей, да и кончается все гибелью мальчика, — так зачем же свой высокий замысел так дешево разменивать на аттракцион не первой свежести, на приключенческую чепуху с вооруженным умалишенным? Толстая Тетя видит натуральных ментов по всем другим каналам, а «стёба» она не понимает, на дух не принимает. Явление белых «Мерседесов» в фильме «Все будет хорошо» продолжено в «Зале ожидания» нелюбимым мужем учительницы, зачем-то явившимся, чтоб увезти ее на дорогой машине в какую-то заграницу. Ну да — «они сэры, а мы серы». Об эту народную мудрость и разбивается зрительская любовь, обижается Толстая Тетя, что ее за дуру считают.

И тем не менее, если бы следующий кинофестиваль снова приехал в Зареченск, распроданный, обновленный, я бы снова уселась у телевизора посмотреть, как они там — без бомб, без ментов, без «боди-билдинга». Только не верю уже, что кто-нибудь осмелится взглянуть на русскую жизнь без оптического прицела и наручников — пресловутого «жанра», якобы зрителям необходимого.

И М Е Н А



Мартин Скорсезе

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ

Магическая формула Мартина Скорсезе

25 декабря прошедшего года, на Рождество, состоялась премьера нового фильма Мартина Скорсезе «Кундун». В мае этого года он возглавил жюри Каннского фестиваля и стал на две недели боссом престижной команды экспертов, двадцать два года назад вручившей ему «Золотую пальмовую ветвь» за легендарного «Таксиста». Его первая полнометражная картина появилась тридцать лет назад, была замечена на Чикагском кинофестивале, но вышла в прокат лишь несколько лет спустя. Его «Бешеный бык» — лучший американский фильм 80-х. При этом у него нет ни одного «Оскара» в главной номинации. Он снимался у американцев, французов, японцев и даже у советского режиссера. Он продюсирует независимые фильмы, снимает видеоклипы, рекламные ролики, запросто «прогуливается» по американскому кино и вот уже без малого три десятилетия является в Америке «автором номер один», символом идеи, лежащей в основе «нового Голливуда» и голливудского фирменного стиля, а именно: неразрывного сочетания неповторимого режиссерского мышления с искренней приверженностью жанровым канонам и традициям голливудского «золотого века».

Мартин Скорсезе родился 17 ноября 1942 года в одном из самых злачных районов Нью-Йорка, пресловутом Куинсе. Окончив Cardinal Hayes High School, поступает в Нью-Йоркский университет, где изучает сначала английский язык и литературу, а затем кино. Но свои первые фильмы юный Марти снимал не на пленку, а запечатлевал на неуловимо эфемерной текстуре детского воображения, перенося затем трогательно аккуратно по линейке расчерченные раскадровки на бумагу и, поскольку это было «цветное кино», раскрашивая кадрики карандашами. В декабрьско-январском номере журнала Vogue за 1990 — 1991 годы, который так и называется Vogue par Martin Scorsese, мы можем «посмотреть» один из таких фильмов, суперпостановочный колосс из истории Древнего Рима под названием «Вечный город»: в главных ролях — Джин Симмонс, Клер Блум, Джек Пэланс, Энтони Куин, Рита Морено плюс десятитысячная массовка, снято в «Марскоколоре» (?!), режиссер Мартин Скорсезе. И все это несмотря на то, что юный исследователь языческих нравов получил католическое воспитание и даже одно время посещал младшую семинарию при Cardinal College. Религией Скорсезе становится кино, однако перманентная одержимость режиссера темами греховности и искупления, непредсказуемых обличий святости, высшего суда, современного городского ада, не говоря о непосредственном обращении к христианской тематике в замысле (приобретшем для Скорсезе с течением времени характер идефикс) «Последнего искушения Христа» и «Берте из товарного вагона», свидетельствует об отчетливом католическом мировоззрении режиссера. Ко времени учебы в университете относится первая короткометражка Скорсезе — «Что такая замечательная девушка, как

ты, делает в таком месте?» (1963). В 1966-м он получает ученую степень по истории кино, снимает еще два маленьких фильма — ироничный портрет гангстера «Дело не только в тебе, Мюррей» и «Большое бритье» (1967, задолго до «Большой жратвы»!) — и наконец дебютирует в полном метре картиной «Кто стучится в дверь ко мне?» (1968); к счастью, Скорсезе впоследствии избавился от начинавшей становиться дурной привычкой склонности давать фильмам названия в духе Лины Вертмюллер. В центре фильма — персонаж по имени J.R. (традиционное для американцев «инициальное» имя, часто замещающее основное, — ср. с O.J.Simpson), первый из галереи одержимых героев Скорсезе, всегда в той или иной степени являющихся alter ego автора. J.R. раздираем противоречивым отношением к противоположному полу, который он делит на две категории: girls & broads, то есть приличные девушки, будущие добропорядочные жены и любящие матери, и шлюхи. Общение с первыми предписывает воспитание, но героинями непристойных сцен, которыми J.R. галлюцинирует, являются, естественно, вторые. На главную роль Скорсезе взял польского еврея из Бруклина, уволившегося в запас морпеха, уже лет восемь к тому времени прозябавшего на подхвате в маленьких театрах off-off-Broadway, дебютанта в кино Харви Кейтела. Будущий «мистер Вулф» появляется и в следующем фильме Скорсезе — «Уличные сцены» (1970), полудокументальном экзерсисе, снятом в недолгое время бывшей в моде эстетике cinéma-vérité: она была легко усвоена молодыми инициаторами «нового Голливуда» и стала органичной частью глобального жанрового микса, в котором предпочли самовыражаться делавшие тогда первые шаги Коппола, Лукас и вся компания moviebrats. Поскольку «Кто стучится...» имел проблемы с выходом в прокат (прецедент, который повторится через пятнадцать лет с фильмом «Король комедии»), Скорсезе в 1969-м ненадолго отправился в Голландию, где снял еще одну короткометражку, а по возвращении начал педагогическую карьеру в родном университете (режиссер читал лекции по истории кино; один из его учеников, ассистировавший Скорсезе при монтаже «Уличных сцен», Оливер Стоун вспоминает, что «Мартин часто приходил на урок невыспавшимся, с красными глазами, потому что ему во что бы то ни стало нужно было посмотреть какой-нибудь из старых фильмов Хоуарда Хоукса или Майкла Кертица, которые в больших количествах крутили по ночам кабельные каналы), совмещая ее с разнообразной работой на фильмах друзей и однокурсников (монтаж знаменитого «Элвиса на гастролях», запечатлевшего возвращение на сцену короля рок-н-ролла Элвиса Пресли, или легендарного «Вудстока»).

«Злые улицы»

Новое неожиданное предложение пришло с другого побережья: великий и ужасный Роджер Кормен искал режиссера для съемок фильма, который должен был развить некоторые стилевые находки и сюжетные линии его собственного фильма «Кровавая мама» (1970; в роли слабоумного наркомана, одного из сыночков мамочки Баркер, — Роберт Де Ниро). Трудно сказать, остался ли доволен мэтр «индепендента» Кормен тем, что подбросил эту работу Скорсезе, превратившему в своей «Берте из товарного вагона» трагическую историю любви персонажей Дэвида Кэррадина и Барбары Херши в аллегорию взаимоотношений Христа и Магдалины времен Великой депрессии, с центральным образом грешника, находящего полное искупление в смерти, в порыве несколько чрезмерного буквализма приравненной режиссером к смерти Иисуса на кресте (ужасающе осовремененное распятие героя Кэррадина Билла Шелли на одной

из стен товарного вагона; формула «Берты...» будет двадцать лет спустя воспринята Абелем Феррарой, в чьих фильмах 90-х годов она варьируется с упрямым постоянством, как и тема «злых улиц»). Именно на съемках «Берты...» Барбара Херши дала Скорсезе почитать книгу греческого писателя Никоса Казандзакиса «Последнее искушение».

«Таксист»

«Берта...» — последняя работа Скорсезе «латентного» периода, ибо последовавшие за ней «Злые улицы» (1973) — взрывная драма из жизни обитателей родной Скорсезе «маленькой нью-йоркской Италии», снятой, как ни парадоксально, почти полностью в Лос-Анджелесе. В «Злых улицах» лицом к лицу столкнулись два основных alter ego режиссера — тот же Харви Кейтел и новый для тогдашнего Скорсезе актер — тридцатилетний Роберт Де Ниро, с которым его познакомил Брайан Де Пальма, в чьей искрометной дилогии «Приветствия» — «Привет, мамуля!» Де Ниро сыграл проходящего огонь, воду и Вьетнам энтузиаста-кинорежиссера, занятого годаровскими экспериментами в эстетике cinéma-vérité — в попытке поймать «священные моменты», когда запечатлеваемый на пленку объект способен обнажить собственную сущность в яростной вспышке «химического откровения» (Ролан Барт). Как раз из таких «моментов» состоит нервное повествование «Злых улиц», столкнувшее жаждущего подняться в мафиозной иерархии Чарли — Кейтела и его друга Джонни Боя — Де Ниро, парня с абсолютно съехавшей крышей. В «Злых улицах» Скорсезе виртуозно соединил собственное синефильское увлечение стилистикой «черного фильма» с поразительным ощущением кинематографического пространства-времени, особенно эффектно продемонстрировав это в грандиозной финальной сцене, когда уличная разборка монтируется со снятыми сверху, с высокой точки горизонтальными планами зала оперного театра, создавая чисто итальянский контрапункт графически стилизованного насилия и оперы, «важнейшего искусства» всех итальянцев, включая Cosa nostra.

Только начав исследовать взрывоопасную вселенную итало-американцев-мачо, накаленный микрокосм «маленькой Италии», Скорсезе тут же выпрыгивает из него... на желтую кирпичную дорогу из «Волшебника Оз», по которой весело шагает маленькая девочка из пролога его следующего фильма «Алиса здесь больше не живет» (1974), уникального хотя бы тем, что в центре сюжета — женщина. Странствия овдовевшей Алисы с сыном, вспоминающей, что она была певицей, и обивающей пороги баров в поисках работы; тяжелый хлеб официантки в забегаловке; отношения с пародийно-крутым Кейтелом и подчеркнуто фундаментальным реднеком Кристофферсоном — все это подано Скорсезе в неожиданно мягкой, лиричной манере, полной сочувствия к героине. Лиризм усилен и

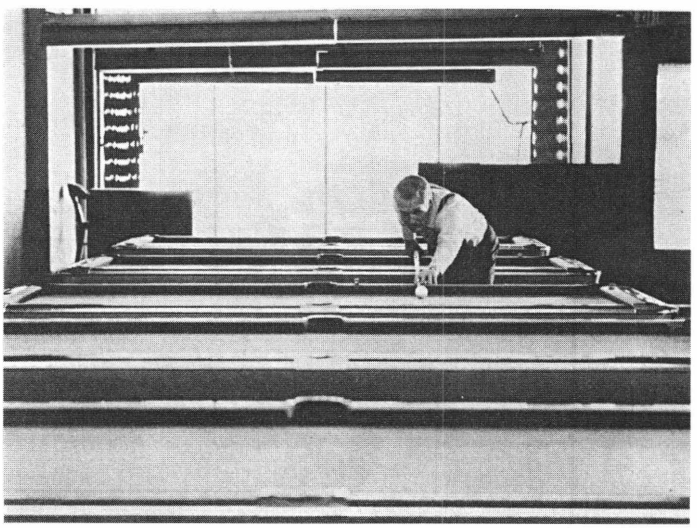
«Нью-Йорк, Нью-Йорк»

«Бешеный бык»

фортепианными кавер-версиями волшебных стандартов безвозвратно ушедшей эпохи биг-бэндов. На день Благодарения в 1976 году Скорсезе снимал прощальный концерт легендарной фолк-группы The Band (которая, к слову, была действительно big, в разных составах доходя до десяти человек), в котором мелодичные хиты любимой команды Боба Дилана вместе с авторами-музыкантами пели сам Дилан, Джони Митчелл, Ван Моррисон, Эрик Клэптон, Нил Даймонд, Рон Вуд, Ринго Стар и другие «священные чудовища» рок-музыки 60 — 70-х. Скорсезе включил в концертный материал интервью с участниками The Band, и фильм вышел через два года, в 1978-м под названием «Последний вальс». А в том же 1976-м вышел «Таксист», один из идеологически ключевых фильмов 70-х, история о бывшем Viet vet (ветеране Вьетнама) Тревисе Бикле, ночном таксисте, развозящем по инфернальному Нью-Йорку маргинальных персонажей со своими заморочками. Среди них и сам Скорсезе в роли мужа-рогоносца, втягивающего Тревиса в сеанс вуайеризма (подглядывающий Марти, если воспользоваться названием фильма любимого режиссера Скорсезе Майкла Пауэлла «Подглядывающий Том») и выстреливающего в Тревиса — Де Ниро автоматными очередями своей ставшей притчей во языцех нью-йоркской скороговорки: «Это моя жена. Но это не моя квартира».

Когда в жизни героя Де Ниро происходят две встречи с женщинами — обломившей его девушкой из штаба президентской кампании (Сибил Шеперд) и двенадцатилетней проституткой (четырнадцатилетняя Джоди Фостер, двенадцать ей было в «Алисе...», где она еще совсем допубертатная пацанка), чаша экзистенциального ужаса переполняется через край, и Тревис устраивает в финале буквально blood bordello, гениально снятый Майклом Чепменом, как это любит Скорсезе, сверху. Почувствовав ад внутри себя, Тревис идет до конца, выплескивает его наружу, и финал показывает его смертельно раненным самураем, физически не способным сделать харакири (вспомним суицидальные мимические упражнения Тревиса перед зеркалом).

«Цвет денег»

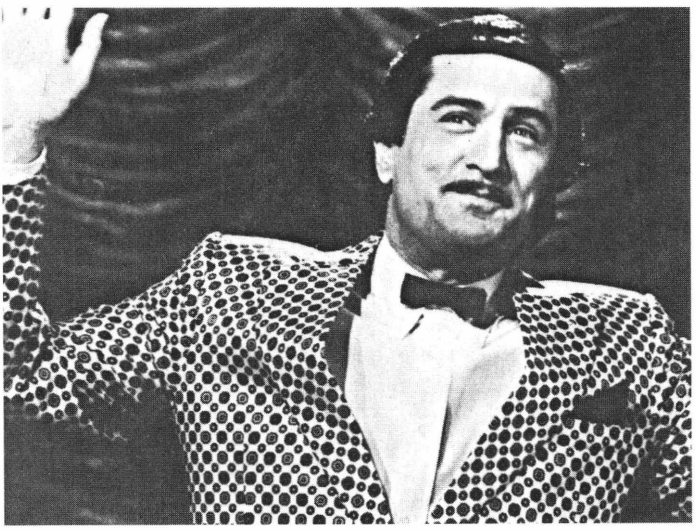


«Таксист» стал последним резервуаром для музыки Бернарда Херрманна (Скорсезе успел посвятить ему фильм). Ужас, который обнаруживает в себе Тревис в финале, по эмоциональному накалу сопоставим с кошмаром, охватившим утратившего все героя Джеймса Стюарта из «Головокружения» Хичкока, к стилизации его Скорсезе еще вернется в «Мысе страха» пятнадцать лет спустя.

А пока, в 1977-м, режиссер снимает роскошный мюзикл «Нью-Йорк, Нью-Йорк», призрачный стилистический экзерсис о джазовых персонажах 40 — 50-х. Заглавную песню, позже по-настоящему спетую и прославлен-

ную Фрэнком Синатрой, действительным героем той эпохи, написал тандем Кендер — Уэбб, в свое время написавший хиты-стилизации для «Кабаре» Боба Фосса. Де Ниро в стильных прикидах, с набриолиненными волосами, неподражаемо дует в саксофон, Миннелли поет — два с половиной часа полного кайфа для ценителей музыкальной поп-культуры того времени, когда она еще не до конца потеряла невинность, хотя чего греха таить: Чарли Паркер, Билли Холлидей и прочие их собратья кололись и пили не меньше, чем их скорые преемники на поп-поприще. «Нью-Йорк...» открыл новый поджанр в творчестве Скорсезе — фильм-срез законченного куска реальности, фильм — воздушный тревеллинг по некоей эстетической целостности, фильм — педантично детальное погружение в некий очерченный пространственно-временной континуум (за «Нью-Йорком...» последуют «Цвет денег», «Хорошие парни», «Век невинности», «Казино» — все в том же поджанре).

Ну и наконец, «Бешеный бык» (1980), третий подряд (всего — четвертый) заход креативного дуэта номер один Скорсезе — Де Ниро увенчался «Оскаром» (в самом деле, таких пар очень немного, из сравнимых: Херцог — Кински, Шеридан — Дей-Льюис, Сабо — Брандауэр, Вуди Аллен — Вуди Аллен и еще с пятерку дуэтов). Для этого Де Ниро пришлось сначала войти в боксерскую форму, достаточную, чтобы завалить Марселя Сердана (Ламотта утверждал, что в определенный момент съемок-тренировок Де Ниро это было по зубам, по кулакам, точнее), потом растолстеть на двадцать пять килограммов, а в промежутках демонстрировать все, что наработала Актерская студия во главе с Ли Страсбергом и Стеллой Адлер, плюс непередаваемое совершенство мимически-физиологических ужимок, за которые мы так любим Бобби. «Взнос» Скорсезе — псевдохроникальное черно-белое изображение, взрывающееся расплывчатыми цветовыми пятнами home-movies, и транс, в который неизбежно погружают потно-кровавые побоища, снятые в постоянном переключении с нормальной скорости на рапид. «Бешеный бык» — второй фильм Скорсезе, написанный Полом Шредером, который к тому времени сам уже начал снимать кино, и поэтому вместе им удастся реализовать пока только еще один проект, тот самый роман Казандзакиса. Что касается истории чемпиона в среднем весе Джека Ламотты, его перманентной борьбы с самим собой и печальной трансформации в заплывшего жиром шоумена со сломанным носом, то интересно, что переводилась она на экран под наблюдением самого прототипа, так что всегда присутствующий в фильмах, основанных на реальных сюжетах, процент фантазии, безусловно проигрывающей реальности, надо думать, в этом случае оказался близок к нулю.



«Король комедии»

Следующий фильм Скорсезе, и вновь с Де Ниро, критики сперва посчитали самым неудачным в карьере режиссера, но затем как-то даже полюбили историю Руперта Папкина, самопровозглашенного «короля комедии», ворующего со студии Джерри Льюиса, чтобы попасть в центр внимания, закрутить вокруг себя масс-медиа и создать таким образом хипиш. Одержимость персонажа Де Ниро в этой черной социальной комедии только внешне переведена в разряд смешного: на самом деле она рифмуется и с паранойей Тревиса-таксиста, и с упорным саморазрушением Ламотты-быка. Те два года, что фильм лежал на полке, Скорсезе тщетно пытался запустить «Последнее искушение Христа», провалил ревю с Лайзой Миннелли (передал другому режиссеру, выказав полную несовместимость с театром), и наконец решил взяться за опять же «черную

комедию» — «После работы» (1985), для которой ангажировал оператора Фасбиндера среднего периода Михаэля Бальхауза, с ним он сделает и последующие пять фильмов. Ночь, проведенная персонажем Гриффина Данна на улицах Нью-Йорка, действительно полна кошмаров: Скорсезе кладет свой кирпичик в строительство нового поджанрового архетипа — «яппи в опасности», который в скором времени начнет производить коммерческие блокбастеры.

В 1986-м Скорсезе решает, по его собственным словам, доказать себе и другим, что он способен сделать «студийный» фильм с солидным бюджетом (на самом деле смешным — 15 миллионов долларов) и звездами, а снимает киноманский сиквел фильма Роберта Россена 1961 года The Hustler (название, повторяющее название порножурнала Лэрри Флинта, может переводиться разнообразно: «Кидала», «Профи», просто «Некто, полный энергии» и т.п.), в котором Пол Ньюмен играет профессионального игрока в бильярд, всегда битого неудачника. Спустя четверть века он возвращается, наводит легкий шухер в бильярдных Чикаго и, что самое главное, находит достойного ученика-соперника в лице юного hustler'а (Тома Круза). В крошечной роли бильярдиста снялся Игги Поп.

Великолепный фильм наконец-то приносит Ньюмену «Оскара» за лучшую роль, что вкупе с некоторыми другими обстоятельствами обеспечивает Скорсезе зеленый свет на осуществление долгожданной экранизации «Последнего искушения». В промежутке Скорсезе успевает дебютировать на ТВ — новеллой в «Удивительных историях» (1986, NBS) по сюжету Спилберга, разработанному сценаристом «После работы» Джозефом Миньоном, и сделать легендарный клип Майкла Джексона BAD (с одноименного альбома, 1987), под который режиссер умудрился подснять небольшой сюжетный фильм (в этом ему помог сценарист «Цвета денег» Ричард Прайс).

«Последнее искушение Христа»

«Последнее искушение Христа» (1988) оказалось значительно более традиционалистским, чем можно предположить по развернувшейся вокруг него вакханалии с взрыванием кинотеатров оголтелыми католиками. Образ Христа кто-то обозвал «Мессией на грани нервного срыва», и Альмодовар тут ни при чем: дело в том, что Христос по Скорсезе концентрирует в себе все мужские образы фильмов режиссера; будучи всечеловеком, он является и J.R., и Биллом Шелли, и Чарли, и Тревисом, и даже Рупертом Папкином, наследуя от них всех яростную одержимость и противоречивость натуры, редкие минуты гармонии с собой и неистовые приступы самоистязания. Остается очень сильно жалеть, что Де Ниро, по его словам, «не смог нащупать нити, которые бы могли соединить [его] с героем фильма». Фильм располагает иного критика к смакованию частностей: возвращение Харви Кейтела — сразу на роль Иуды; узор татуировок на руках Магдалины — Херши, занявшей свое, за пятнадцать лет до этого утвержденное место (ее, в принципе, можно считать генератором изначального импульса к созданию фильма); саундтрек от Питера Гэбриела (вышел под названием Passions в 1989 году); Дэвид Боуи в роли Пилата; сцена искушения в пустыне и т.п.

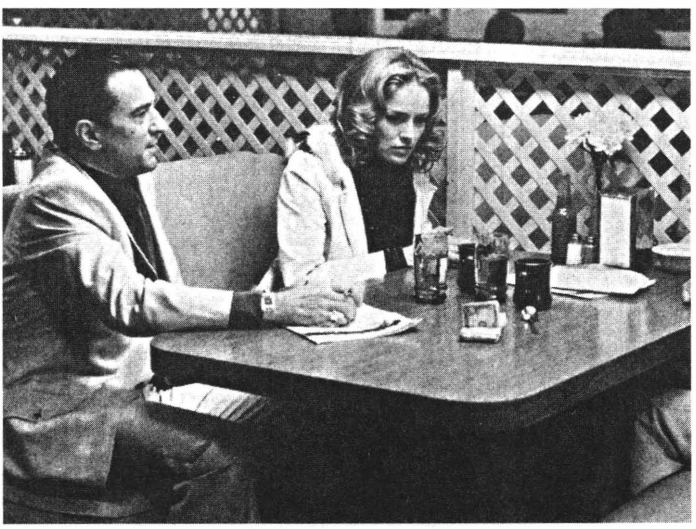
На следующий год Скорсезе снял короткометражку для проекта-признания в любви родному городу — «Нью-йоркские истории» (1989). Его «Уроки жизни» — средняя по качеству новелла о художнике и его модели. Скорсезе засветил в ней своего любимого Майкла Пауэлла: режиссер признавался, что в детстве его больше всего поразила эмблема компании Пауэлла — Прессбургера The Archers — сине-красно-белая мишень с вонзенными стрелами.

Возвращение Скорсезе к обычной для него стилистике и тематике произошло в «Хороших парнях» (1990) по роману Николаса Пиледжи «Умники» — фильме из поджанра «срез жизни». Де Ниро и Джо Пеши предстали здесь в ролях гангстеров за своими будничными кровавыми занятиями. Украшение фильма — переигравший Де Ниро (!!) Рей Лиотта в роли бандита, постепенно становящегося наркоманом, а в финале сдающего всех дружков, чтобы остаток жизни провести в убожестве обычной серой жизни. «Хорошие парни» получил приз за режиссуру в Канне.

«Хорошие парни»

Следующий фильм — вновь синефильская акция, ставшая самым крупным кассовым успехом Скорсезе (60 миллионов долларов). Спилберг хотел делать римейк триллера Джека Ли Томпсона «Мыс страха» (1962), снятого по роману Джона Д.Макдоналда «Палачи», в котором вышедший на свободу Джек Кейди (Роберт Митчем) сильно достает бывшего адвоката (Грегори Пек). Злодея Джека Кейди хотел сыграть Де Ниро, и в итоге режиссером стал Скорсезе. Он обогатил оригинальный сценарий любимой идеологией греха-искупления, сделав образ адвоката (Ник Нолти) более неоднозначным. Главные достоинства «Мыса страха» — утонченная стилизация визуального ряда под композиционные структуры и цветовую гамму классических шедевров Хичкока («Головокружение», «Окно во двор») и, конечно, дьявольская харизма и разрисованное тело Де Ниро, хотя критики подчеркивали абстрактность образа злодея с претензиями на трон высшего судии по сравнению с конкретным пролетарским background'ом героя Митчема. Маму и дочку сыграли Джессика Ланг и Джульетт Льюис, а маленькие роли — Митчем и Пек (к этому концептуальному пассажу можно добавить, что в новой интерпретации образа Кейди явно использованы некоторые черты персонажа Митчема из «Ночи охотника» Чарлза Лаутона (1955) — психопатичного проповедника с выколотыми на костяшках пальцев обеих рук словами «love» и «hate»).

Следующий фильм вновь удивил общественность: вдохновившись наследием Лукино Висконти, Макса Офюльса и Жака Турнье, Скорсезе взялся за экранизацию романа Эдит Уортон о высшем обществе Нью-Йорка 1870-х годов. Хотя особо удивляться не приходится: Скорсезе продолжает исследовать нравы нью-йоркцев, спустившись, правда, на лифте времени несколько глубже, чем обычно. «Век невинности» (1993) — самый последовательный «срез жизни» у Скорсезе (хотя следующее за ним «Казино» может это оспорить), детальнейшее воспроизведение многочисленных ритуалов светского времяпрепровождения нью-йоркского бомонда означенного исторического периода, в процессе чего история любви героя великолепного Дэниела Дей-Льюиса и героини

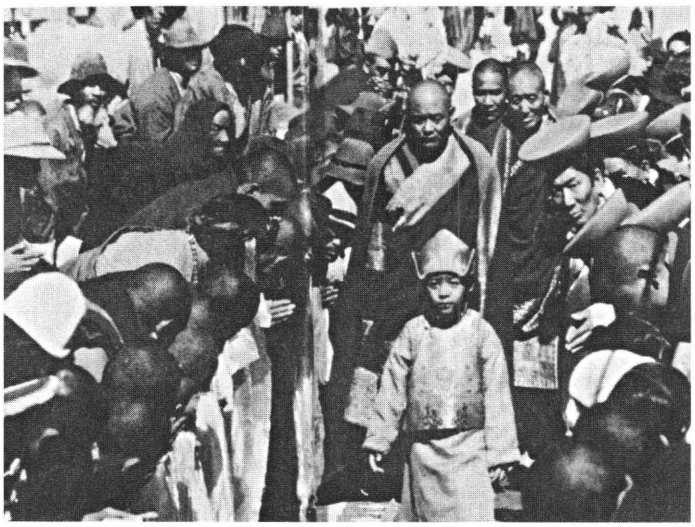


«Казино»

прелестной Мишель Пфайффер очень часто оказывается на полях огромного реестра деталей, коллизий и частностей (сам режиссер сыграл в фильме знаковую бессловесную роль фотографа). В снятом спустя два года «Казино» Скорсезе возвращается к стилистике (и отчасти тематике) «Хороших парней», с помощью того же Николаса Пиледжи воссоздавая атмосферу Лас-Вегаса 70-х. И вновь Де Ниро — в очень сдержанной роли, вновь импульсивный Джо Пеши, но вместо Лоррейн Бракко (жена Харви Кейтела сыграла в «Парнях» жену персонажа Лиотты) женскую роль блестяще исполнила Шэрон Стоун; очень пригодилось и чувство стиля Роберта Ричардсона, оператора всех фильмов Оливера Стоуна, четверть века назад помогавшего Скорсезе смонтировать «Уличные сцены».

Вышедший на Рождество «Кундун» — еще больший сюрприз, чем «Век невинности»: Скорсезе пошел по следам Бертолуччи на восток и снял биографию нынешнего далай-ламы (в фильме не занята ни одна звезда).

Все это время Скорсезе умудряется снимать короткометражки («Итало-американец» 1974 года с участием его родителей; мать режиссера Катарина сыграла несколько ролей в фильмах сына, отцу Чарлзу посвящен «Век невинности»; «Американский парень. Профиль Стивена Принса», 1978; «С закрытыми глазами», 1994), видеоклипы (для Робби Робертсона из The Band), рекламные ролики (два для Джорджио Армани, друга и любимого модельера). Он находит время сниматься у других режиссеров («Гонки «Пушечное ядро» Пола Бартела; «Анна Павлова» Эмиля Лотяну, в роли директора нью-йоркской оперы; «Вокруг полуночи» большого любителя классического Голливуда Бертрана Тавернье; у Куросавы в «Снах» он сыграл Ван Гога, путешествующего по своим картинам; в «Виновен по подозрению» Уинклера снялся с Де Ниро; в «Телевикторине» Роберта Редфорда изображает хладнокровного спонсора шоу). Он снял документальные «Прогулки по американскому кино с Мартином Скорсезе». Он охотно рассказывает о соратниках («Роджер Кормен. Дикий ангел Голливуда», 1978; «Музыка для фильмов: Бернард Херрманн», 1992; «Сандра Бернхардт. Исповедь красивой леди», 1993). Он играет себя в фильме «Печатная машинка, ружье и кинокамера» — вместе с Сэмюэлом Фуллером и Квентином Тарантино. Он продюсирует фильмы — «Кидалы» Стивена Фрирза, автора понравившихся Скорсезе «Опасных связей», не без влияния которых формировался замысел «Века невинности»; «Бешеный Пес и Глори» Джона Макнотона с Де Ниро; «Наседки» («Толкачи») Спайка Ли с Кейтелом и Туртурро; «Найти и уничтожить» Дэвида Салля с Розанной Аркетт и Гриффином Данном плюс Туртурро в костюмах от Армани (сценарист этого инди-экзерсиса Майкл Алмерейда вновь удачно мимикрировал под стиль продюсера — в его «Наде» 1994 года это был стиль Дэвида Линча, скрещенный со стилем Хэла Хартли, — рассказав историю сбившегося с прямой дорожки бизнесмена-неудачника, решившего любой ценой снять фильм по идиотской книге о «рецептах успеха», которую написал алчный персонаж Денниса Хоппера; в фильме появляется сам Скорсезе в роли бухгалтера).

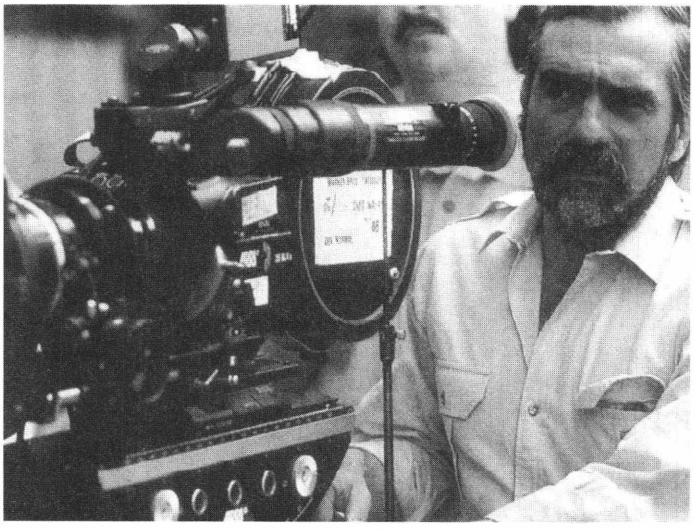


«Кундун»

На рекламном постере «Кундуна», под портретом облаченного в золото юного далай-ламы не обозначены имена ни одного из исполнителей, а сразу после магической формулы «a Martin Scorsese picture» перечисляются члены съемочной группы: музыка Филипа Гласса, монтаж Тельмы Шунмейкер, дизайн и костюмы Данте Ферретти, оператор Роджер Дикинс (снявший послед-

ние пять фильмов братьев Коэн), сценарий Мелиссы Метиссон, продюсер Барбара Де Фина (нынешняя жена режиссера), режиссер Мартин Скорсезе.

Можно подставить и другие имена: операторы Майкл Чепмен, Михаэль Бальхауз, Фредди Фрэнсис, музыка Бернарда Херрманна, Элмора Бернстайна, сценарий Пола Шредера, Пола Циннемана и т.д. В любом случае, сканируя титры фильмов Скорсезе, которые представляют уникальный dream-team специалистов высшего класса, постоянно подключаешься к двум витальным традициям, продолжением которых в своих фильмах методично занимается Скорсезе: европейское cinéma d'auteur (Скорсезе всегда намекает на нее в подтексте, к примеру, в саундтрек «Казино» он изысканно вмонтировал тему Жоржа Делерю из годаровского «Презрения») и традиция старого Голливуда конца 40-х — конца 60-х, когда формировался синефильский вкус самого Скорсезе. Кроме Херрманна и Бернстайна здесь надо отметить гения вступительных титр-секвенций Сола Басса, делавшего, среди прочего, титры к тринадцати фильмам Отто Преминджера, к «Спартаку» Стэнли Кубрика, к «Зуду седьмого года» Билли Уайлдера, к «Безумному миру» Стэнли Креймера, к трем величайшим шедеврам Хичкока — «К северу через северо-запад», «Психозу» и «Головокружению»: галлюцинативные спирали Басса стали одной из психоделических поп-артистских эмблем 60-х. Собственно, до Преминджера — Басса титры в американских кинотеатрах вообще шли под закрытый занавес; Скорсезе ангажировал этого groundbreaker'а в «Хороших парнях», «Мысе страха», «Веке невинности» и в «Казино», и сейчас титры Басса анализируются в Sight and Sound наравне с самими фильмами! Все это, несомненно, носит для Скорсезе характер ориентации и самоидентификации в постклассическую эпоху развития медиа. Кроме того, навязчивая католическая подоплека креативного мышления Скорсезе постоянно рвется наружу — так, саундтрек «Казино» открывается экстрактом из «Страстей по Матфею» Баха, иллюстрируя идею режиссера о параллели между деградацией персонажа Де Ниро и падением Люцифера.



Мартин Скорсезе

Скорсезе — один из немногих в современном американском кино истинных знатоков не только потайных углов кинематографического архива, но и вообще поп-культуры и ее вещно-материальных следов, поэтому его фильмы являются вполне аутентичными слепками конкретных периодов времени (Нью-Йорк 1870-х в «Веке невинности», Лас-Вегас 1970-х в «Казино» и т.д.). Главное же отличие Скорсезе от своих ровесников по новому Голливуду состоит в необычайной цельности всего корпуса его фильмов: в отличие от, скажем, куда более неровных и эклектичных работ Копполы и Де Пальмы, картины Скорсезе выстраиваются в непрерывный образопроизводящий конвейер, стремящийся к идеальной форме круга и заполняющий целокупный Скорсезе-универсум, лишенный любых «черных дыр», разрывов фактуры и неконтролируемых выходов в параллельные креативные пространства. Поэтому, в ожидании нового фильма режиссера (а им скорее всего окажется «Гершвин», байопик-трип к истокам собственного стиля и высокой американской поп-культуры вообще) можно с безусловностью констатировать: Scorsese = Scorsese = Scorsese.

МАРТИН СКОРСЕЗЕ:

«Куда идет кино?»

Конец века кино, совпавший с концом двадцатого столетия, побуждает кинематографистов к саморефлексии. Пытаясь, видимо, разобраться в том, чем же он всю жизнь занимался, Мартин Скорсезе апеллирует к опыту тех современных режиссеров, чье творчество высоко ценит. Скорсезе озадачивает коллег пятью вопросами о кино, и эта анкета, которую мы перепечатываем из французского журнала Cahiers du cinéma, представляет интерес не только благодаря ответам уважаемых респондентов, но и благодаря вопросам ее составителя — признанного в мировом кино авторитета, синефила высшей пробы, классика, продолжающего удивлять, автора, собирающего кассу.

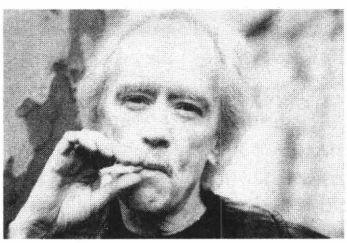
1 Куда идет кино? Склонно ли оно исчезнуть, изобретает ли нечто новое для своего возрождения или переживает период мутации?

2. Черпаете ли вы вдохновение в старом кино? Если да, то каким образом и у каких режиссеров?

3. Что вас заставляет снимать фильмы?

4 Выиграна ли битва за то, чтобы считать кино полноправным видом искусства? Если да, то что это принесло? И что еще осталось сделать, чтобы закрепить эту победу?

5. Был ли в вашей жизни какой-то момент, когда вы, глядя на экран, подумали вот таким и должно быть кино?



ДЖОН КАРПЕНТЕР

1. Куда идет кино? Вперед! Меняются стили, развивается технология, но базовая — трехактная — структура голливудского фильма остается. Независимые фильмы привлекают сейчас более широкую аудиторию, чем это было несколько лет назад. Личностный фильм — то есть выражающий индивидуальный взгляд режиссера — все еще живет.

2. Я нахожу колоссальное вдохновение в старых фильмах. Моя работа проникнута влиянием Хоуарда Хоукса, Бунюэля, Хичкока, Джона Стёрджеса, Орсона Уэллса и многих других...

3. Ставить фильмы — единственное, на что я гожусь.

4. Огромное число зрителей не воспринимают кино как искусство и всерьез: для них оно лишь развлечение. Тем не менее существует небольшой процент людей, которые признают, что некоторые фильмы могут считаться произведениями искусства.

5. Момент, раскрывающий для меня суть кино, — это моя любимая сцена искупления в «Рио Браво»: герой, достигающий перемирия с тьмой. Песня «Перережь глотку», призванная испугать до смерти, вызывает противоположную реакцию. В великом голливудском стиле это наиболее смелый момент. Несравненное кино.

АБЕЛЬ ФЕРРАРА

1. Куда идет кино? Оно идет прямо на... Я только что видел «Коротышку» (Get Shorty). Для меня Элмор Леонард, автор романа, по которому снят фильм, является, так сказать, Марком Твеном проклятого двадцатого столетия. Он предложил мне экранизировать «Коротышку», и я совершил ошибку века — отказался, потому что это было в тот самый момент, когда мне дали деньги на «Короля Нью-Йорка», и ситуация была — «сейчас или никогда»... Я видел фильм трижды — в самолете, и в четвертый раз я, наконец, сосредоточился. Что произошло? То, что представляло интерес в романе, из фильма исчезло...
Куда идет кино? Туда, куда его хотят привести.

2. Мое вдохновение — Марти[1]. Ну, что на самом деле можно сказать? Жан Виго, но не Джозеф Лоузи? Ингмар Бергман, но не Майкл Сноу? Кино как воздух. Оно здесь, и все! Я чувствую солидарность со всеми режиссерами — хорошими, жестокими, отпетыми, потому что все они на одной и той же галере пытаются снять хороший план в омерзительных условиях. Должен, однако, признаться: я черпаю вдохновение в том, что меня окружает, а не в фильмах тех или иных, пусть самых лучших, режиссеров.

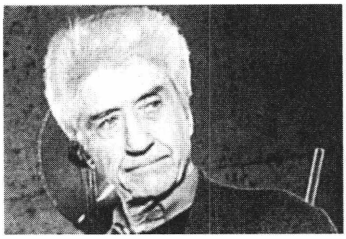
3. Что меня побуждает снимать? Для меня снимать — как дышать. Это дело я люблю. Помните, у Дилана: «У каждого — свой дар». Слава Богу, есть на свете нечто, что я умею делать, иначе я был бы управляющим в «Макдоналдсе». Но снимать столь же просто. Это как дыхание или биение сердца.

4. Что об этом печалиться? Я даже не знаю, что такое произведение искусства.

5. Роберт Де Ниро и Харви Кейтел в задней комнате бара в «Злых улицах»; необыкновенно длинный план эпизода в маленьком помещении, снятый с низкой точки, в «Печати зла» Уэллса; Кристофер Уокен, сидящий на гробе своего брата в моем последнем фильме «Похороны»; сцена, в которой я убиваю спящего нищего электродрелью в моем первом фильме «Сверло-убийца» (The Driller Killer).

---

[1] Мартин Скорсезе — *Прим. ред.*



АЛЕН РЕНЕ

1. Я — человек, который сам не знает, куда он идет. Кино, как и его приятели-подружки — живопись, танец, театр, музыка, архитектура, скульптура, песня, мюзик-холл, — это бабочка, которая периодически становится гусеницей, чтобы вновь перевоплотиться в бабочку другой расцветки.

2. Для меня нет «старых» фильмов. Поскольку я их смотрю, все они современны. Я всегда веду себя, как на охоте, и ворую без зазрения совести у всех режиссеров. Особенно много дичи в лесу — в произведениях — Мартина Скорсезе.

3. Я долгое время цитировал ответ одного коллеги: «только жадность». Теперь я думаю, что «приносить домой хлеб» — более точная формулировка.

4. ...

5. Рискуя показаться снобом, скажем... ночное вторжение в дом в фильме Борзеджа «Восход луны»[2].

ДЖОН ВУ

1. Кино не собирается никуда исчезнуть, но в нем нет больше чистоты, красоты, энтузиазма, нет былого изумления перед реальностью. Нет всего, что его характеризовало, особенно в эпоху экспериментов французской «новой волны».
Сегодняшнее кино стало слишком простым; оно утратило свою выразительность. Бóльшая часть фильмов довольствуется пересказом историй; их стараются сделать как можно приятнее и для этого «принаряжают», но в результате фильмы лишаются всякого содержания и совершенно нивелируют личность режиссера.
Я верю, что в будущем нас ждут огромные перемены. Возможно, новая «новая волна» сосредоточится на духовности человека, на его взаимоотношениях с природой.

2. Меня главным образом волнует кинематограф 60 — 70-х годов. Я испытал в равной степени влияние Феллини, Антониони, Скорсезе, Пе-

[2] Фрэнк Борзедж (Frank Borzage) — голливудский режиссер, известный главным образом благодаря своим немым и первым звуковым лентам, две из которых («Седьмое небо», 1927 и «Плохая девчонка», 1931) принесли ему «Оскар» за лучшую режиссуру «Восход луны» (Moonrise) — фильм 1949 года — *Прим ред*

кинпа, Копполы, Мельвиля, Трюффо, Деми, Кубрика, Хичкока и Куросавы. Все режиссеры «новой волны» — французской и американской — внесли свой вклад в мою творческую жизнь, изменив представление о кино. Я изучал не только их технику, но и новый метод режиссуры; дух и характер их фильмов оставили во мне глубокий след. «Жюль и Джим», «Самурай», «8 ½», «Злые улицы», «Дикая банда», «Доктор Стрейнджлав...», «Семь самураев», «Шербурские зонтики», «Крестный отец» — все эти картины оказали громадное визуальное воздействие на мою работу. Главным открытием для меня было то, что, когда эти режиссеры рассказывают историю, камера, по существу, становится персонажем первого плана.

3. Я люблю живопись, поэзию, людей, музыку. Ребенком я хотел стать музыкантом. Но, старея, понял, что никогда не сумею все осуществить, уделяя столько времени каждому из своих хобби. Только в кино я получил возможность соединить все эти элементы, сделать их совокупность новым средством выражения. Но самое важное, по-моему, состоит в том, что все эти великие французские и американские режиссеры заразили меня желанием снимать кино. Я их воспринимал как поэтов, которые отдали своим произведениям частичку себя. Кино стало для меня интимной страстью. Скорсезе — его я считаю одним из своих учителей — кажется мне образцом режиссера с поэтическим ви́дением. Он, как и другие мои любимые авторы, выразил в своих произведениях собственный внутренний мир. Именно благодаря их интеллектуальной честности я решил заняться кино.

4. Я верю, что эта битва выиграна. В качестве примеров я приведу такие фильмы — произведения искусства, как «Лоуренс Аравийский», «Жюль и Джим», «Злые улицы», «Бешеный бык», «Дикая банда», «2001: Космическая одиссея», «Крестный отец», «Самурай» (имевший невероятный успех в Азии), «8 ½» и т.п. Эти фильмы оказали сильнейшее влияние на молодые поколения кинематографистов. Потому и появилось столько независимых режиссеров; их стало гораздо больше, чем раньше. Амбициозные авторские фильмы намного содержательнее голливудской суперпродукции. Если бы удалось сохранить этот дух независимости в системе финансирования крупнобюджетных фильмов, мы наверняка нашли бы тот уголок, где режиссер смог бы выразить себя перед широкой аудиторией.

5. Меня на самом деле столько всего поразило в кино, что я просто дам список фильмов с ключевыми сценами:
«Злые улицы»: финальная сцена, когда Роберт Де Ниро идет по улочке, зажимая рану на шее.
«Жюль и Джим»: стоп-кадры Жанны Моро.
«Самурай»: начальная сцена с птичьей клеткой на первом плане и лежащим на диване Аленом Делоном — на заднем.
«8 ½»: первый эпизод, когда Марчелло Мастроянни парит над автомобильной пробкой.
«Крестный отец»: сцена, в которой по окончании всех разборок Дайана Китон спрашивает Майкла, принадлежит ли он к мафии, а Майкл отвечает «нет» и закрывает дверь, которая их разъединяет.
«Семь самураев»: последняя сцена, торжество крестьян, в то время как последний самурай остается у могил своих исчезнувших друзей.
«Бонни и Клайд»: перед финальной бойней любовники долго и молча смотрят друг на друга, принимая свою судьбу.
«2001...»: первые две минуты эпизода про первых людей.
«Дикая банда»: в борделе перед знаменитой сценой финальной расправы, когда эти типы переглядываются и Уильям Холден роняет: «Что это значит?..»

ТАКЕШИ КИТАНО

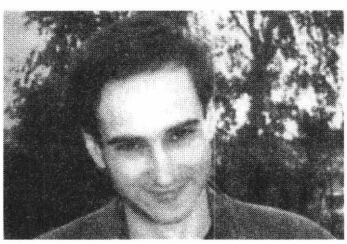
1. Могу сказать, что то кино, с которым я знаком, не исчезает. Оно будет существовать до тех пор, пока я не перестану снимать фильмы, которые хочу увидеть... Я отдаю себе отчет в том, что сегодня на рынке больше всего «фильмов одноразового использования». Тех, что не задерживаются в сознании зрителей даже на один день. Это напоминает ситуацию с одноразовыми зажигалками. С годами число их заметно увеличивается, но ценность, скажем, одной зажигалки «Данхилл» остается неизменной. Распространение «одноразовых фильмов» никоим образом не сказывается на значении кино — такого, каким мы его знаем.

2. Честно говоря, меня не вдохновляют другие режиссеры. Я скорее учусь на ошибках, которые сделал в своих предыдущих фильмах.

3. Фильмы я воспринимаю, как игрушки. Нет ничего более приятного, чем снимать фильмы.

4. В целом, да, выиграна. Скажем, мои фильмы являются художественными в том смысле, что я их делаю не для того, чтобы всем понравиться. Что же остается? Продолжать снимать то, что я сам хотел бы увидеть.

5. Кино — это необъяснимая или неразрешимая загадка. Я ее придумываю, а публика вольна ее разгадывать так, как пожелает.



ОЛИВЬЕ АССАЯС

1. Куда идет кино? Что я об этом знаю? Куда идут люди, снимающие кино? Этот вопрос мне кажется более простым и доступным. Меня прежде всего интересует современность и те, кто в своем искусстве ее трансформирует, — таков мой склад ума. Таких людей, я думаю, много — причем в любую эпоху, — и они мне ближе всего. Как всегда (или, скорее, как это зачастую бывает), они создают произведения вопреки коммерческой выгоде (даже если их фильмы имеют успех), как всегда, они не имеют ничего общего с конформизмом, игнорируя или отрицая расхожие идеи и то, что эпоха объявила «правильным», «приличным»: так что же изменилось? Коммерция, конформизм, расхожие идеи сегодня всемогущи: тем лучше, неопределенные очертания такого рассеянного повсюду врага — благоприятное условие для партизанской войны.
Ее ведут многие уважаемые мною режиссеры. И, мне кажется, с большим успехом.

2. Великие режиссеры прошлого, как и великие художники — «великими» я называю тех, кто волнует меня лично, — задают масштаб того, на что способно искусство. Насколько оно может затронуть сущность бытия и прожитой жизни, насколько точно может передать удовольствие или красоту, которую оно запечатлевает на века. Сталкиваясь с этим, осознаешь перспективу пути, который открывается перед тобой: все возможно, и горизонт безграничен. Да, горизонт безграничен. Но если хочешь, ты можешь топтаться на месте.
Все допустимо: об этом свидетельствует прошлое.

3. После своего первого фильма я уже отвечал на подобный вопрос: «Почему вы снимаете?» Хуже вопроса быть не может. Кто вам на это дает право? Что вас заставляет думать, что вы можете снимать? Что разрешает вам заниматься этим искусством? И даже выражать свою точку зрения по этому поводу? А что побуждает кого-то писать, другого — сочинять, и почему третий поет? Потому что ему это необходимо? Во имя чего? На каком основании? Это ни о чем не говорит. Потому что «ни к чему другому не пригоден», как лучше всех сказал Беккет...
Когда кто-то получает широкое признание или поддержку публики, то за это всегда можно спрятаться, утаив и недоразумения, и сомнения, и ложь — хотя известно, что нет ничего более ошибочного, чем такое спокойствие. Меня этот вопрос отсылает к гипотезе о самозванстве, которое преследует любого художника. И готово вас увлечь.
«Зачем вы снимаете?» Я бы так сказал: отчасти для того, чтобы попытаться на этот вопрос ответить.

4. «Битва за то, чтобы считать кино полноправным искусством» меня не касается, поскольку я не считаю, что кино принадлежит к пластическим искусствам — за исключением некоторых захватывающих, но маргинальных случаев, — и не думаю, что оно может быть сопоставимо с литературой.
Я полагаю, что кино превосходит возможности «полноценных видов искусства» и таким образом — прежде всего поэтому — является одним из центральных событий истории XX века.

5. Отвечу цитатой из Жана Жене: «Только истины такого рода — те, что недоказуемы и даже ложны, те, которые невозможно довести без абсурда до их логического предела, то есть без отрицания этих истин и самого себя, — и должно прославлять произведение искусства. Никогда они не будут иметь счастье или несчастье быть применимыми в жизни. Пусть они живут в песне, в которую они превратились и которую они порождают.
Нечто схожее с гнилью заражало мое прежнее ви́дение мира. Но однажды, в поезде, глядя на пассажира, который сидел напротив меня, я понял, что один человек не хуже другого, я не подозревал (или, скорее, об этом смутно догадывался, так как внезапно грусть нахлынула на меня, и, хотя ее можно было вынести, она меня больше не отпускала), что это знание повлечет за собой столь неумолимый распад».

Cahiers du cinéma, 1996, N 500, mars

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

Фрагмент эстрадного шоу на церемонии вручения «Ники»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Разум и чувства

Киноакадемики предпочитают мейнстрим

В одиннадцатый раз были вручены профессиональные призы Российской академии кинематографических искусств «Ника». И в одиннадцатый раз радость победителей не спешила разделить пресса, претендующая быть законодательницей вкусов. Мало того что мы не умеем радоваться чужому успеху и слишком плохо воспитаны, чтобы быть комильфо хотя бы перед кинокамерой, как это делают в Голливуде во время вручения «Оскаров», — на другой день после церемонии «Ники» ты еще прочитываешь парочку текстов, один другого ядовитее, где доказывается, что победитель взял явно не по чину, а члены академии, как всегда, оплошали, в очередной раз проявив «некомпетентность и дурной вкус». Академикам влетело за то, что «Три истории» Киры Муратовой даже не попали в основные номинации. Что «Брат» Алексея Балабанова в процессе голосования лишился всех своих номинаций, кроме «лучшего фильма», и это лишнее доказательство непрофессионализма и невменяемости голосующих. И еще — за то, что Александр Сокуров снял с голосования свой фильм «Мать и сын», номинированный на призы за лучшую работу оператора и звукооператора. Мол, большой художник не хочет иметь дело с жюри, которое по определению не может адекватно оценить его картину.

Никто, однако, не заступился за Вадима Абдрашитова («Время танцора») и за Лидию Боброву («В той стране»), не получивших персональных наград. Претензии четвертой власти на «высшую справедливость» и «хороший вкус» оказываются, как правило, всего лишь амбициями лоббистов той или другой картины.

Между тем коллективный выбор академиков вовсе не иррационален, как представляется оппонентам. Ежегодные рейтинги «Ники» кажутся сплошным противоречием лишь для тех, кто хочет таковыми их видеть. Беспристрастный анализ результатов голосования по основным номинациям за одиннадцатилетнюю историю «Ники» обнаруживает кое-какие закономерности. И логику голосующих — немудреную, но железную.

Первым триумфатором Киноакадемии — в 1988-м голосовали скопом, всем союзом — был Тенгиз Абуладзе с «Покаянием». Десять лет назад художник еще почитался мессией, а «Покаяние» и впрямь было посланием, дошедшим до нас «из-под глыб». Могло и не дойти.

Но непонятно вроде бы, почему всего лишь два года спустя, когда «Маленькая Вера» Василия Пичула гремела в Америке и Европе, «Нику» за лучший фильм получил «экшн» «Холодное лето пятьдесят третьего...» Александра Прошкина. Сенсационной же картине, кассовому чемпиону и символу перестройки, досталась победа лишь в одной номинации: Наталья Негода получила приз «За лучшую женскую роль». Ну как тут не вмазать киноакадемикам за традиционализм, архаизм и эстетическую фригидность! На самом деле — в обратной проекции причинно-следственные связи проясняются четче — здесь сработал более сложный механизм, чем равнодушие к «новым веяниям». На сознательном уровне мы крушили старые мифы о главном, на подсознательном же — на них опирались. Ведь «Холодное лето...» воспринималось не как жанровое, а как идеоло-

Мария Шукшина и Юлий Гусман — ведущие церемонии

гическое кино. Мифология сталинского, читай, коммунистического, террора подавляла в картине и в нашем восприятии жанровую мифологию. «Маленькая Вера», хотя и была последним нашим кассовым чемпионом за счет единственной эротической сцены — тогда это еще было неслыханной смелостью, — смотрелась антиподом «Холодного лета...»: она демистифицировала и демифологизировала реальность. Она разрушала. В мейнстриме ей места не было. А наши академики, как и голливудские, предпочитают мейнстрим авторскому кино. И не любят чернуху. А тот факт, что главную «Нику» в 1990-м получил «Астенический синдром» Киры Муратовой, фильм отнюдь не позитивный и совсем не мейнстримовский, скорее авангардистский, говорит о том, что выборщики подвержены «злобе дня» и сложившемуся групповому мнению. Картина создала вокруг себя мощнейшее поле. К тому же Муратова стоически боролась с цензурой, покушавшейся на финал с матерящейся женщиной, и переборола ее. Что прибавило ей сочувственных голосов. Не забудем, что советская власть еще была, и Госкино пусть и не в полной мере, но сохраняло свои карательные функции.

Между прочим, в том году на профессиональные призы претендовали неслабые картины: «Мать» Глеба Панфилова, «Такси-блюз» Павла Лунгина, уже получившего приз Каннского фестиваля за режиссуру, «Оно» Сергея Овчарова. Выбор был. И то, что лучшим фильмом был назван «Астенический синдром», свидетельствует не о внезапном приступе «хорошего вкуса» у академиков, но о том, что такого рода коллективный выбор — в отличие от экспертного — всегда идеологичен. Только идеологически можно объяснить феномен «Ники»-91, когда не самая удачная комедия Эльдара Рязанова «Небеса обетованные» получила шесть крылатых статуэток. Шедевр мейнстрима «Ребро Адама» Вячеслава Криштофовича не выдержал конкуренции. Прорвалась одна Инна Чурикова, получившая «Нику» за лучшую женскую роль.

Снобы, пуще всего боящиеся, что их заподозрят в «плохом вкусе», спешат отмежеваться от картин, чей массовый успех очевиден. Уточним — от своих, российских картин. Голливудским блокбастерам и мелодрамам успех великодушно прощается, ибо, как бы ни были убоги голливудские хиты в содержательном плане, они по определению куда более мастеровиты, технологичны и визуально привлекательны. С этим не поспоришь. Но сдается мне, что массовый зритель покупается не на технологию, а на мифологию. Она прошибает экранный глянец, как трава — асфальт.

В 70-е критика решительно разошлась со зрителем — мелодрама «Москва слезам не верит» у нас была объявлена «опиумом для народа», а голливудские киноакадемики дали ей «Оскар» как лучшему иноязычному фильму. С тех пор

Продюсер Игорь Толстунов и режиссер Павел Чухрай — абсолютный победитель «Ники»–98

так и повелось: не нравятся нам российские картины, номинированные на «Оскар», а также «Оскар» получившие. При этом Голливуд нам импонирует, как никогда раньше, а голливудский анфан террибль Квентин Тарантино, получивший престижную статуэтку только за сценарий, стал у наших снобов просто культовой фигурой. Воистину нет пророка в своем отечестве.

Дай ревнителям «хорошего вкуса» волю — они повсюду ввели бы систему критериев жюри ФИПРЕССИ, которому по статусу вменено ценить эстетический изыск и новизну кинематографической формы. Актуальность темы, а тем паче расчет на массовую аудиторию (при самых высоких эстетических кондициях вещи) — лишь повод исключить картину из списка для голосования.

Может быть, присуждаемый на Рождество «Золотой Овен», от щедрот Марка Рудинштейна отошедший ныне критикам, примирит нашу критическую элиту с «Никой»?

Киноакадемики «голосуют сердцем». И помогай им Бог! Они руководствуются скорее чувствами, чем разумом. Имеют право. Огромную роль в их оценках играет «человеческое, слишком человеческое». Что ж, киноакадемики тоже люди. И ничто человеческое им не чуждо. Вывод парадоксален: кинематографисты, становясь зрителями, практически не отличаются от собственной публики. Публика же «всегда права».

Киноакадемики предпочли «Вора» «Брату» и «Танцору». Не сомневаюсь, что профессиональный выбор в данном случае дублирует зрительский (хотя и не располагаю статистикой кинопосещений — она рухнула вместе с прокатом). Если кого-то шокирует, что художники судили своих коллег «не выше сапога», иными словами, оказались (другой скажет: опустились) на уровне своего зрителя, тому вопрос на засыпку: что лучше — когда художник «страшно далек от народа» (русская типология) или когда он, напротив, страшно к нему близок (голливудская типология)?

Вроде бы нынешний вектор движения переменил направление и со страшной силой мчится в сторону Голливуда. И если развеять постмодернистский туман, на поверку окажется, что наши киноакадемики и американские судят фильмы с одинаковых позиций. Голосуют за общедоступное, но художественное кино. Это демократический выбор. И он обнадеживает. Он говорит о том, что у художников проснулось чувство самосохранения. И заставило их повернуться лицом к народу. Срабатывает инстинкт выживания, и нет нужды, что снобы окрестили это здоровое чувство «дурным вкусом». Голливуд — тот ноль внимания на своих снобов. Голливудские академики не стесняются своего выбора — его демократизма, традиционности и моральности. Они поощряют ху-

Марина Ладынина, Владимир Зельдин, Владлен Давыдов в момент вручения приза «За честь и достоинство»

дожников, которым удалось собрать в кинозалы десятки миллионов зрителей и сообщить им нечто «разумное, доброе, вечное». Поощряя мастеров масскульта, американские кинопрофессионалы вновь и вновь подтверждают высший смысл своей морали, своего образа жизни. Тут косность и традиционализм возведены на пьедестал охраны вечных ценностей.

Нас же массовый успех всегда смущал — он и сегодня на подозрении, несмотря на то, что мы давно забыли, как он выглядит. Разве что «Титаник», зашедший в нашу тихую гавань, напомнил о днях былых, когда публика хаживала в кино и даже стояла в очереди за билетами. Не удержусь, чтобы не процитировать Бориса Парамонова. «Русская нынешняя интеллигенция внутренне не демократична, поскольку она продолжает любить хорошие книги больше хорошей жизни, — пишет он. — Русские люди... не понимают, что «секс» важнее «сублимаций»[1].

Тем не менее обласканный в Голливуде «Вор», так и не получивший, увы, вожделенного «Оскара», взял-таки реванш в своем отечестве. Он отхватил сразу пять «Ник» из одиннадцати возможных для игровой картины: за лучший фильм, за режиссуру, за музыку и за главные актерские роли. Победа Павла Чухрая казалась делом решенным уже в момент оглашения номинаций: у «Вора» их оказалось десять. Больше, чем у кого бы то ни было. И чуть меньше, чем у «Титаника», при том, что оскаровская номенклатура куда более обширна. Так что чья-то удачная острота: «Вор» — это наш «Титаник» — еще и точна по существу. «Брат» Алексея Балабанова остался в номинации «Лучший игровой фильм» в зияющем одиночестве, без поддержки эскорта, и был обречен. А вот к «Времени танцора» академики были более благосклонны — самая спорная картина года, вызвавшая не самые благожелательные оценки в прессе, имела пять номинаций и получила две «Ники»: Александр Миндадзе за лучший сценарий и Зураб Кипшидзе, трагичный, как античный герой, и острый, как кавказский кинжал, — за роль второго плана.

Вменяемость, в каковой эстеты упорно отказывают киноакадемикам (многие оставаясь при этом действительными членами Академии), проявляется в номинациях второго плана, где требуется прежде всего экспертная оценка, куда меньше связанная с категорией «вкуса», чем оценка общая — «лучший фильм». Номинации за операторскую работу и работу художников, за качество звука и музыку, как правило, точнее и беспристрастнее, равно как и призы. В перспективе же все должно прийти к модели Американской киноакадемии, где технологические достижения оцениваются коллегами по цеху.

А общие оценки — повторю еще раз — идеологичны по определению. Ны-

[1] Парамонов Б. Конец стиля. М., 1997, с. 18 — 19

нешний выбор — «Вор» как фильм года — не исключение. Это редкая по нашим несентиментальным временам картина, которая заставила многих — в буквальном смысле — заплакать. О себе. О нас. О том, какие мы были хорошие, чистые, верующие. Как нас обманывали, обкрадывали и предавали, а мы все равно верили и любили...

Но то, что считывается с ходу, конечно же, не главное. В своей «балладе о воре» Павлу Чухраю удалось — как бы это поточнее сказать? — заменить файл в нашей коллективной памяти, не убивая прежний. «Вор» — изнанка «Баллады о солдате», ее «низкая» версия, спущенная на грешную землю с горних высот. Но не менее трогательная, а душевная — даже поболее. В «Балладе о солдате» был романтический герой, бесплотный и жертвенный. Именно такой герой воплощал наше тогдашнее экзальтированное мироощущение. Герой «Вора» — блатарь Толян, он же — в терминах Голливуда — трагический гангстер. В нашем кино подобная типология не могла возникнуть по понятным причинам, а возникнув у В.Шукшина в «Калине красной» поперек генеральной линии и вопреки ей, развития по существу не имела. Была еще интересная попытка у К.Ершова в «Грачах» — и все, обрыв. Сегодняшние экранные бандиты и киллеры никакого отношения к этой пунктирной линии не имеют — «качки» со стероидными бицепсами, в отличие от блатарей, не укоренены в фольклоре.

В «Воре» есть еще и то, что точнее всего назвать «русским драйвом». А вот это уже достояние сугубо авторское. Выборщики откликнулись на «месседж» «Вора», потому как нам и впрямь свойственно «голосовать сердцем». Словом, это любовь, и все рациональные аргументы тут — вздор.

В Голливуде, как можно догадаться, проблема выбора стоит куда острее. Картин не просто много, а очень много. А без количества не достичь искомого качества. И это определяет дистанцию между нами и ими. Это меняет дело: количество фильмов и их художественное качество. А не наличный состав Киноакадемии. И тем более не качество призового шоу. В обозримом будущем нам не грозит затмить шоу оскаровское. Хотя бы потому, что у нас другой темп речи. И рассаживаемся мы по местам в течение часа, да и то понукаемые, американцы делают это в секунды, едва прозвучит специальный сигнал.

Спектакль, который неизменно ставит сам Юлий Гусман, отец-основатель «Ники», — постоянный повод для демонстрации «хорошего вкуса» рецензента на фоне дурновкусия постановщика. Но представим себе, что режиссер отказался от своих любимых кавеэновских затей, не пригласил Ширвиндта с Державиным, уволил телеграфное агентство АТАС, отменил кинокапустник и навсегда расстался с «попсой». Спрашивается: «кто остался на трубе»? Только «получанты» и «вручанты». Ну и как это будет выглядеть? Много ли найдется энтузиастов такого шоу и кто, какой телеканал его купит? Нас ведь ничем и никем не проймешь. Гусман из года в год мучается с залом, режиссируя «оживляж», необходимый для телеверсии шоу. (По-моему, это и есть самый смешной и самый органичный сюжет шоу, начисто пропадающий при монтаже телеверсии.) И даже Валдис Пельш, человек-генератор, человек-вихрь, специально приглашенный, чтобы встряхнуть и завести публику, так и не смог переломить инертность зала. Раскочегарил его на какой-то момент. После чего зал потух, как неразгоревшийся костер. Никудышная из нас массовка.

...Но было одно событие в тот вечер, и оно, мне кажется, и есть идеальный прообраз «Ники».

Вручался приз «За честь и достоинство» Марине Ладыниной, народной артистке и звезде. На сцену вышли партнеры Марины Алексеевны: Евгений Самойлов, Владимир Зельдин, Владлен Давыдов. Красавцы, кавалеры, мужчины. Какая осанка, какая профессиональная культура, какой, черт побери, темперамент! Как пламенно и молодо звучал монолог «пастуха» Зельдина, обращенный к «свинарке» Ладыниной. А она, прелестная, женственная, с нестареющим звенящим голосом... И сколько в этом было жизни, и грусти, и нежности...

Профнепригодность зала, заполненного в основном профессионалами, колола глаз на фоне ослепительного артистизма и достоинства наших великих стариков. Нет, богатыри — не мы.

Фото О.Черноуса

Победители конкурса Российской академии кинематографических искусств «Ника» за 1997 год

Лучший игровой фильм
«ВОР»
Режиссер — Павел Чухрай
Продюсер — Игорь Толстунов
ООО «НТВ-Профит»,
Продюксьон Ле Пон, Руассифильм (Франция),
Государственный комитет Российской Федерации по кинематографии,
Независимый центр кинематографии Франции, Канал+ (Франция)

Лучший неигровой фильм
«СРЕДА. 19.07.1961»
Режиссер — Виктор Косаковский
Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

Лучший анимационный фильм
«ДОЛГОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»
Режиссер — Андрей Хржановский
Школа-студия «ШАР»

Лучшая режиссерская работа
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ
«Вор»

Лучшая сценарная работа
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
«Время танцора»

Лучшая операторская работа
АЛЕКСАНДР АНТИПЕНКО
«Маленькая принцесса»

Лучшая музыка к фильму
ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ
«Вор»

Лучшая работа звукорежиссера
АСЯ ЗВЕРЕВА
«Царевич Алексей»

Лучшая работа художника
СЕРГЕЙ КОКОВКИН, ВАЛЕРИЙ ЮРКЕВИЧ
«Царевич Алексей»

Лучшая работа художника по костюмам
ЛАРИСА КОННИКОВА
«Царевич Алексей»

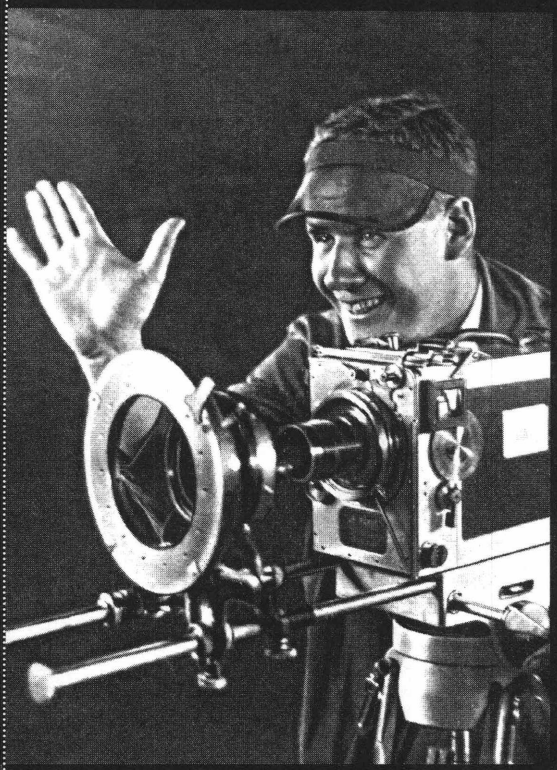
Лучшая мужская роль
ВЛАДИМИР МАШКОВ
«Вор»

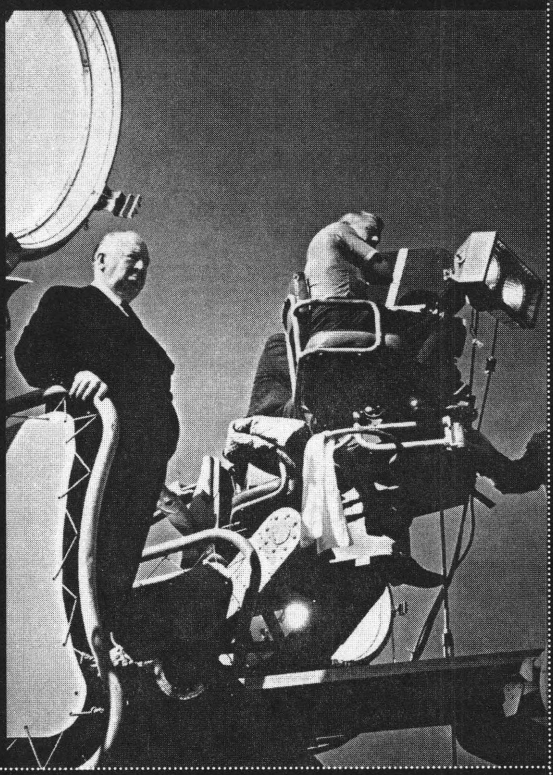
Лучшая женская роль
ЕКАТЕРИНА РЕДНИКОВА
«Вор»

Лучшая роль второго плана
ЗУРАБ КИПШИДЗЕ
«Время танцора»

Честь и Достоинство
МАРИНА АЛЕКСЕЕВНА ЛАДЫНИНА

ИСКУССТВО КИНО





Журнал «Искусство кино» владеет уникальным фотоархивом, в котором хранятся бесценные материалы по столетней истории отечественного и мирового кинематографа.

В нашем фотофонде вы можете найти не только кадры из популярных фильмов и портреты кинозвезд, драматургов, режиссеров, операторов и других мастеров кино, но и редчайшие жанровые фотографии, запечатлевшие известных кинематографистов на съемочной площадке и в жизни.

Также в архиве существует большая подборка материалов по анимационному и документальному кино.

Фотоархив «Искусства кино» — это несколько тысяч черно-белых и цветных фотографий, слайды и негативы, киноплакаты и файлы полиграфического качества.

ИСКУССТВО КИНО
Телефон (095) 151 — 67 — 51
Факс (095) 151 — 02 — 72
E-mail: kinoart@glasnet.ru
125319, Москва, ул, Усиевича, дом 9

СЕМЕН ЛЕВИН

«НТВ-дизайн» — пространство классной игры

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

Семен Левин, по его же словам, человек в телевидении не очень укорененный. В своей основной профессии — дизайн городской среды — любил и любит создавать систему. Частности интересуют меньше. Считает, что если уж создавать, так не просто интерьер, а дом. Людей, которые приходили и просили сделать этот самый дом, удивляя вопросами типа: «Как часто у вас бывают гости? Спите ли вы с женой вместе? Вечером любите выпивать в одиночестве или смотреть телевизор?» Спрашивал он это потому, что самое главное — придумывать жизнь дома. Это как театр. А в юности Левин мечтал стать актером и, еще будучи школьником, занимался пантомимой у знаменитого Александра Александровича Румнева.

Начало

Юлия Панкратова. Как же все началось на телевидении?

Семен Левин. Ко мне обратились с просьбой сделать стиль для какой-то телевизионной компании. Это было то время, когда, как грибы, росли всякие биржи, банки и компании, в том числе и телекомпании. Я не сразу согласился, вернее, то была для меня проходная работа. Все дело в том, что дизайн — это не живопись и не скульптура, дизайн — это особая область человеческой деятельности. Если представить себе дизайн как треугольник, то дизайнер находится в нижнем правом углу, заказчик — в левом, потребитель — в верхнем. Дизайнер должен точно знать, что такое потребитель и что такое заказчик. Иначе ничего не получится. То же самое и заказчик. Он должен знать, для кого он это делает, кого он приглашает на эту работу, что может этот дизайнер, сколько он стоит. То есть в дизайне не бывает — просто придумал. Это как с квартирой или с одеждой. Всегда надо чувствовать и знать, что требуется. Бывают, конечно, исключения, этакий арт-дизайн, но это как стакан без дна.

Тогда-то я и познакомился с И.Малашенко. В моей практике таких заказчиков просто не было и, наверное, никогда больше не будет.

Ю.Панкратова. То есть и вы, и ваши заказчики уже заранее знали, что надо делать и в данный момент, и дальше?

С.Левин. Телекомпания НТВ изначально строилась как мощная и очень качественная организация. И.Малашенко, О.Добродеев и Е.Киселев, которые заказывали мне дизайн, — высочайшие профессионалы, общаясь с которыми понимаешь, что с ними нельзя работать как придется. Дорогое вино отличается от дешевого прежде всего этикеткой. Дешевое — всегда с очень яркой и пестрой. Дорогое всегда изысканно, лаконично и просто.

Телекомпания НТВ и визуально задумывалась как очень добротная вещь. Добротная не значит старая. Добротность нельзя понимать как ретроспекцию. Добротная вещь — это современная вещь, сделанная очень качественно. Это одно из самых главных правил. Второе правило заключается в том, что то, во что мы играем, визуально обязательно связано с корпоративной деятельностью. Это очень важно. Тут все зависит от моды. Она делает свои поправки. Очень хочется быть модным, но делать это далеко не всегда нужно. Я убеждался иной раз, что буквальное следование моде нравится заказчику только потому, что этого хочет потребитель, то есть зритель. И вот тут начинаются всякие компромиссы. Дизайн — это постоянный компромисс, потому что он существует между двумя этими факторами (заказчик и потребитель) и они воздействуют постоянно.

Ю.Панкратова. И тем не менее заказчик всегда прав?

С.Левин. Знаете, недавно специальный журнал по дизайну попросил дизайнеров ответить на вопрос: «Что такое дизайн?» Я написал всякую ерунду про организацию среды обитания. А потом, получив журнал, был поражен собственной глупостью — когда прочитал одну удивительную и простую фразу очень известного теоретика: «Дизайн — это то, что принимает заказчик».

Зеленый шарик, красная собачка

Ю.Панкратова. Вы пришли на телевидение и придумали забавный штрих — зеленый шарик...

С.Левин. Ох, уж этот мне шарик... Все было не так. НТВ началось не с шарика. Это журналисты придумали. Когда-то на НТВ пошутили, что мы компания зеленого горошка. А ведь на самом деле, что такое стиль? Как различаются стиль и мода? Все считают, что стиль — это, например, определенный набор цветов: синий, черный, зеленый. Вообще же стиль — это правила игры. Когда вы создаете стиль, то придумываете правила. Как в картах. Можно играть в дурака, а можно в бридж. Если вы правильно и интересно создаете правила игры и не путаетесь в этих правилах, тогда вы получаете результат...

Шарик не есть стиль, шарик просто элемент. Про шарик, кстати, есть весьма интересная история. Даже не про шарик, а про аналогию... Это легенда. Когда Корбюзье показывал свои проекты, он в правом нижнем углу планшета рисовал красную собачку. И когда он защищал проекты, все внимание публики было обращено на эту красную собачку. Он спрашивал: «Есть вопросы?» Ему

говорили, что вопросов-то нет, но что это за красная собачка? А он отвечал: «Да просто так». Наш зеленый шарик — это тоже почти просто так. Некоторая визуализация, штрих, который запоминается. Шар — это моделирование жизни.

Ю.Панкратова. Тем не менее он есть, и вы не ощущаете противоречия. Телевизор — коробка, куб, в конце концов — прямоугольник. Фигура статичная, а у вас знаком и символом стала совсем не статичная фигура...

С.Левин. Как раз в том-то все и дело, что не надо рассматривать телевизор как коробку. Это окно. Это дыра в пространство, и в нем движется все что угодно, не только шарики. До недавнего времени параметры экрана были одни и те же — четыре к трем. Но уже сейчас появляются широкоэкранные, панорамные кинескопы, позволяющие совсем по-другому смотреть в эту дыру. И, я вас уверяю, они вскоре поменяют всю графику, появятся гораздо большие возможности движения по диагонали. Да и вообще если вы смотрите в окно и видите берег моря, вам ведь все равно, какое это окно, главное, что там море...

Ю.Панкратова. Шарик — это яблоко без веточки, земной шар без океанов...

С.Левин. Да что угодно...

Ю.Панкратова. Что угодно для зрителя, но для вас-то, человека, который его придумал, он что значит?

С.Левин. Я его придумывал как некий элемент. Когда мы начинали делать идентификацию НТВ, я попытался понять, что у человека связано с понятием телевидения. Помните, были такие старые телевизоры, на экране которых, когда они гасли, появлялось свечение, зеленая точка, почти шар. Вот это и стало прототипом нашего шара и всей этой истории. Отсюда все и пошло. Ведь шар, вообще шар — это такая форма, с которой можно делать все. Вот яблоко — шар, земля — шар. Но около шара у нас всегда был некий персонаж — логотип НТВ.

Персонаж

Ю.Панкратова. И вы просто раскручивали этот персонаж?

С.Левин. Основой телекомпании являются новости, и у вас должно быть доверие к ним. Вам сообщают вещи достоверные, должны сообщать, потому что не имеют права вас обманывать... Вас могут обмануть в кино, в театре, для этого вы туда и приходите. Здесь все наоборот. Абсолютно точная и ясная картина событий. Графика и то, чем я занимаюсь, — это cover, упаковка. Мы как кондитеры: компания испекла торт, а мы его украшаем. Чтобы торт был не только вкусен, но и красив.

Ю.Панкратова. Почему сейчас визуальное оформление канала стало более «нежным» (теплые цвета, барышни в веночках) по сравнению с тем, что было?

С.Левин. Этот торт внутри иногда бывает слишком жестким. Я уже не помню новостей, где не было бы сообщений о каком-либо несчастии у нас или за рубежом. Изменение в дизайне было вызвано желанием как-то смягчить содержание. Ведь жизнь не всегда страшная. Есть радость — книги, семья, друзья. Не все ж только трупы рассматривать. Вообще телевидение штука опасная: оно не учит ничему, но влиять может. Поэтому мы, со своей стороны, хотим сделать это влияние не прямолинейным, а многогранным. К тому же на канале много рекламы, и ее нужно очень сильно «отбивать». Это одна из функций дизайна. Потому что дизайн — это не красочки, это прежде всего функции. И заставки перед рекламой сейчас стали длиннее, потому что рекламы стало больше.

Ю.Панкратова. Телевизионная графика, на мой взгляд, сейчас далеко не только украшает и отгораживает. С чем это связано?

С.Левин. Раньше, лет тридцать назад, на телевидении тоже была графика. Компьютеров не было, а графика была. Я еще застал время, когда на пюпитр ставили картинку и она стояла несколько минут. Перед программой «Время» стояла картинка ночной Москвы, к 8 Марта появились заставки с цветочками, потом было что-то сделанное аэрографом, это тоже графика, только тогда она просто отделяла, сейчас же она, поскольку сама стала подвижной, влезает в ткань программы. Например, значительная часть программы «Итоги» по форме — телевизионная графика. Причем соавтором этой новой формы политической программы, я не побоюсь сказать, революции на отечественном телевидении был Евгений Киселев.

Ю.Панкратова. До осени прошлого года все визуальное оформление НТВ было

выполнено на компьютере. Почему сейчас на канале появились постановочные ролики?

С.Левин. Это желание сделать канал более сочным. Понимаете, когда изобрели пластмассу, она все имитировала. В чем был кайф? В том, что создали дешевый материал, который может имитировать, например, дерево или камень. И только потом пластмасса стала самоценной. Появились новые формы, которые невозможно сделать из того же дерева. И компьютерная графика тоже, как пластмасса, поначалу что-то имитировала. До сих пор есть попытки сымитировать, и они будут продолжаться. Сейчас существуют компьютерные программы, где задаешь некоторое движение, параметры и получаешь изображение человека. Все равно, конечно, видно, что это имитация, но тем не менее есть целое направление, которое занимается подобными вещами. Но уже есть желание сделать из компьютерной графики нечто более сложное. Эти постановочные штуки пропущены через компьютер, и компьютерная графика выступает здесь просто как инструмент. А видеоизображение, кстати, снято на кинопленку, и звери настоящие...

Ю.Панкратова. Почему во всех игровых заставках такое явное пристрастие к ретро? Силачи, мальчики в матросках, мужчина со спутником...

С.Левин. Это ирония... Раньше ведь была другая ирония. Когда-то давно, когда мы только начинали, я придумал некую историю, где само НТВ и являлось персонажем. Была такая рубрика «Летний кинотеатр», она существовала не очень долго. Для меня летний кинотеатр — это двойное ощущение, вы вроде смотрите кино и вроде на улице. Вечером приятный воздух, шумят деревья, голоса, они не мешают, кино идет. Все это было сделано буквально: появлялась такая луна оранжевая сквозь листья, стрекотали цикады... И когда вы «проезжали» мимо обшарпанной стены кинотеатра, обнаруживалось, что это логотип НТВ. Он был сделан в виде этого кинотеатра с балюстрадами, окошками. Над портиком была надпись «Летний кинотеатр», и, отъезжая от этой надписи, можно было увидеть лампу, о которую билась муха. Это все ирония или самоирония, если хотите, которую может позволить себе такая компания, как НТВ. Кстати, для программы «Итого» сделаны мультфильмы, пародирующие эти заставки. Например, там стоит «космонавт» со спутником в руках и не знает, что с ним делать. А на спутнике — рюмка водки. Эти мультики придумал и нарисовал известный карикатурист Андрей Бильжо. Так вот, такая ирония возможна только тогда, когда все остальное сделано очень качественно. Единственное, где не может быть иронии, так это в новостях. Потому что когда рассказывают о несчастьях людей, никакой иронии быть не должно. В других же случаях можно играть.

Ю.Панкратова. А кстати, не обидно только украшать? Быть кондитером?

С.Левин. Привык. Писатель, художник, даже журналист хочет создать что-то на века, эдакую нетленку. Лет в двадцать пять понимаешь, что это все полный бред, и чем быстрее понимаешь, тем качественнее существуешь. Но иногда досадно, что создаешь часто очень хорошую вещь, срок жизни которой всего лишь одна телепередача.

Конкуренция

Ю.Панкратова. Вам, наверное, легко на нашем телевидении. Конкуренция отсутствует. На других каналах нет ничего даже близкого...

С.Левин. На нашем телевидении всегда было и будет трудно. Иногда возникает настоящая конкуренция, когда удачные работы появляются на других каналах. Что, кстати, радует, а не огорчает. Но кроме российских каналов есть телевидение и других стран. Вот тут действительно конкуренция. И если жить только тем, что делается в России, будешь вечно изобретать велосипед...

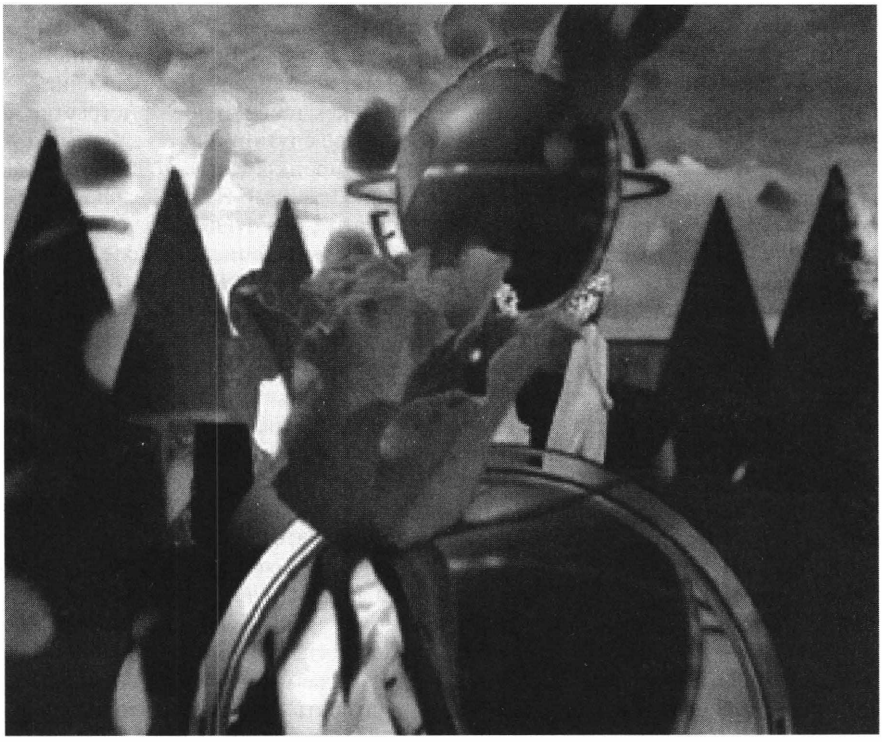
Ю.Панкратова. То есть равнение на мир...

С.Левин. Да. Например, британское MTV. Если вы обращаете внимание не на клипы, а на упаковку, то понимаете, что она выверена очень жестко. Казалось бы, там все прыгает, сверкает, мелькает... Так нет, все четко регламентировано. У них хорошо придуманные и точно соблюдаемые правила. И эти правила создают стиль. Но я не склонен слишком много внимания уделять конкуренции. Она хороша только, если позволяет что-то сделать лучше. Она же и мешает, если увлекаешься гонкой. В этой гонке можно упустить что-то важное. Ведь телевидение — это производство, конвейер — засуетился, задергался, и он тебя затянет.

Физики и лирики

Ю.Панкратова. А как вам удается совмещать производство и желание сделать все красиво? Ведь в студиях нужно просто, чтобы картинка была отчетливая и оператору ничего на голову не падало...

С.Левин. Я начинал работать на телевидении как дизайнер, совершенно не зная телевизионных законов. Студия — это не жилой интерьер. Если вы забьете в стену гвоздь, то камера выявит его отчетливей, чем глаз. Кстати, первая студия, которую я делал для НТВ, просуществовала всего лишь неделю. Она была очень хорошо сделана. Просто классно. И все были довольны, но никто мне не сказал самой простой вещи: что на все это нужно в камеру посмотреть. А камера все



меняет... Экран — обманка, которая и есть ремесло, и делать все надо, опять же зная законы телевизионного экрана. Я, помню, повздорил с операторами, доказывая им, что вот этот цвет красивый, а они говорили: «Давай мы тебе покажем его в глазок камеры, и сам убедишься».

Ю.Панкратова. Я знаю, что на нашем телевидении существуют огромные проблемы с передачей цвета.

С.Левин. Да, когда-то у нас выбрали самую дешевую и простую систему телевизионного вещания — SECAM. Уже никто в мире в ней не работает. Это ужас... SECAM, например, не воспринимает красный, он, что называется, «факелит» — дрожит по краям. Почему на телевидении так много синих студий? Фиолетовых, зеленых, серых? Потому что другой цвет будет передаваться искаженно. Сейчас говорят о переходе на новую систему, но переход — это же замена не только телевизоров, но и передатчиков, и антенн... Кстати, первый опыт другого цвета в информационной программе на отечественном телевидении был на НТВ. В программе «Герой дня» появилась желтая сетка на черном фоне. По телевизору создается иллюзия, что студия гигантская. А это всего лишь 48 метров, где еще стоят три камеры и звуковой пульт.

Ю.Панкратова. Наверное, кроме проблем технических существуют и проблемы общения с теми, кто работает в студии? Я имею в виду операторов, осветителей...

С.Левин. Тут все странно. Оператор — это человек, от которого я получаю картинку. Тех, кто работает в «НТВ-дизайн», все-таки учишь. Я сам объясняю че-

ловеку, почему нужно именно так, и после моего объяснения он все делает осознанно. А с операторами сложнее. У них своя школа, им кто-то уже что-то вложил в мозги, и они мои слова воспринимают как посягательство на свой опыт. И договориться с операторами непросто. Это большая беда еще и потому, что других операторов нет. Они приходят ко мне и говорят: «Понимаешь, Семен, свет как распространялся по прямой, так и распространяется, он в разные стороны не ходит». Я понимаю. Но тем не менее фотографии начала века и нашего времени очень различны.

Ю.Панкратова. Когда вы делаете студию, то согласовываете все с ведущим или ведущими?

С.Левин. Конечно. Даже не то что согласовываю — все показываю. Просто потому, что ведущие и есть главные потребители этих самых студий. В компании работают люди умные, и Олег Добродеев понимает, что если Татьяне Митковой будет удобно на своем рабочем месте, а оператору удобно снимать и картинка хорошая, то что ж тут спорить?..

Ю.Панкратова. А если они все-таки не соглашаются?

С.Левин. Переделываем. Дизайн — это не самовыражение. Вот я живу в квартире с пятью уровнями, у меня там металл сплошной. Просто люблю я это дело, но я могу проектировать квартиры и для тех людей, которые любят классическую английскую мебель. А у них совсем другое ощущение уюта. То же самое здесь, и я никого не пытаюсь переубедить. Например, в программу «Герой дня» пришла Света Сорокина, и студию надо менять. Она была сделана для мужчин — для Евгения Киселева, для Леонида Парфенова, для Павла Лобкова. Поэтому когда Светлана подошла и сказала, что надо бы переделать, я сразу согласился. Здесь всегда компромисс и компромисс. И еще я должен понимать, из чего все должно быть сделано и за какое время, потому что телевидение — это всегда пожарные сроки. Тут вам никто заранее ничего не скажет.

Ю.Панкратова. А как строятся отношения с композитором?

С.Левин. Непросто. У меня нет музыкального образования, и приходится объясняться «на пальцах». Вообще в телевизионной графике, к примеру в мультипликации, в идеале подразумевается, что изображение должно накладываться на музыку. Но тут возникает парадокс, потому что в мультипликации композитору можно дать почитать сценарий, можно рассказать чего хочешь, и есть время сделать несколько вариантов. И по хронометражу это будет минуты четыре. У нас же двадцатисекундная «шапка» считается симфоническим произведением. А так три-пять секунд. И рассказать композитору все очень сложно, поэтому часто он вынужден писать на видеоизображение. А это, конечно, нелегко. Попробуйте поймать акценты или удары. Иногда приходится делать смешанно — сначала видеоизображение, на него композитор пишет музыку, а потом что-то чуть-чуть подхватываешь все тем же изображением. К сожалению, на все это уходит много времени, а его-то как раз и нет. Впрочем, существуют и другие проблемы общения. Я ему говорю: «Погуще». А он отвечает: «Это не борщ, гуще не могу». Мне очень нравится общаться с композиторами. Вообще все, что кто-то умеет делать, а я не умею, вызывает у меня дикий интерес.

Ю.Панкратова. Для съемок игровых роликов вы приглашали Александра Файфмана. Значит, нужно еще и присутствие режиссера?

С.Левин. Режиссер нужен. Все-таки это совсем другая профессия. Я вообще боюсь людей, которые пытаются делать все. Человек должен делать только свое дело. У американских дизайнеров есть такая поговорка, что дизайнер, который проектирует бампер автомобиля, не понимает дизайнера, который проектирует руль. То есть феномена Микеланджело в современном мире просто не может быть... Сейчас в каждой области человеческой деятельности существует высокая специализация.

Компьютер

Ю.Панкратова. Для вас компьютер не бог?

С.Левин. Мне по этому поводу вспоминается одна история. В 1988 году в Москве открылась выставка, которая называлась «Дизайн США». Там мы впервые увидели, что делает компьютер. Я вообще тогда представлял себе компьютер, как теле-

визор с клавиатурой. Так вот, девушку за машиной попросили что-то сделать. Она взяла шрифт, написала его и растянула, увеличила. Это все делалось мгновенно, что называется, в реальном времени. И по лицам присутствующих я понял, что это последний день их иллюзий. Без компьютера это нужно было делать несколько недель. Раньше вы годы учились ремеслу — как владеть кистью, ножницами, карандашом. Потом наступал период придумывания и за ним — делания. А компьютер все поменял местами... Вам не надо было знать, как водить кистью, как краски перемешиваются. Он делал то, что раньше было половиной успеха. Он делал ремесло. Он сократил временны́е рамки делания до минимума, но раздвинул рамки придумывания. Раньше, например, корпоративный стиль делали год, сейчас его можно сделать за несколько дней. Я тогда пригласил американцев к себе в мастерскую и от страшного снобизма сказал, что компьютер — это умный карандаш. Американцы зааплодировали и предложили написать книгу «Бескомпьютерная графика». Так вот, он на самом деле карандаш, только очень сложный, и к нему приложен человек. Приложен в хорошем смысле слова, потому что он является переводчиком. И от того, какой у него вкус, зависит результат.

Ю.Панкратова. А отношение коллег к компьютеру?

С.Левин. У меня есть ребята, уникальные в компьютерной графике. Есть просто звезды — Илья Кондратьев, Сергей Маркин. У нас работают художники, которые с детства шли к этому, и люди из МФТИ, МИФИ, МВТУ — как говорится, с другой стороны баррикад, но именно им приходится создавать вот все эти вещи. Дизайнер делает только эскиз, подает идею. Но все остальное осуществляет человек, который, что называется, владеет компьютером. Это обезличивает во многом, да. Потому что в компьютер заложена программа, вы можете провести линию, выбрать команду «Ван Гог», и линия станет такой, какой ее написал бы Ван Гог. Вот и все. И вам не нужно быть Ван Гогом. Компьютер иногда как живое существо. Он может перестать что-либо делать, а может выдать то, чего от него никто не ожидал. Но тут есть какая-то чертовщина. Все-таки ручная работа, hand-made, по-другому результаты выдает.

Сейчас компьютерная графика бурно развивается, и есть желание сделать ее более интересной.

«НТВ-дизайн»

Ю.Панкратова. «НТВ-дизайн» — это что, кто и сколько?

С.Левин. Мы делаем не только канал НТВ, но и шесть каналов НТВ+ и канал ТНТ. То есть объем работ, а мы работаем только в системе «НТВ-холдинг», огромен. «НТВ-дизайн» — это самая большая в Европе дизайнерская организация в области телевизионной графики. Сорок три человека. Флибустьеры. Очень талантливые, молодые. Лена Китаева, Андрей Шелютто. Наши дизайнеры делают почти все: телевизионную графику, интерьеры, полиграфию, архитектурную графику, когда графика перетекает в интерьеры, — самые интересные вещи делаются на стыке, одну вещь делать скучно. Мы ничего не делаем на сторону, можем только помочь каким-то организациям. Сделали вот логотип «Общей газеты». Первый раз — когда она была черно-белая, второй — когда стала цветной. Сделали логотип «Эхо Москвы». Визуализировали радио. Это и есть наша игра. Нам так нравится. Просто, понимаете, каждый дизайнер — это одинокий человек по определению, а тут другая история — коллектив, работающий в одном направлении. Это сорок три талантливейших человека. Ребята, которые занимаются компьютерной графикой, могут просто из дому не вылезать, сидеть на кухне, пить кофе и на компьютере легко делать все это дело. Поэтому их объединить и объяснить, в какую сторону двигаться, очень непросто.

Ю.Панкратова. А как происходит набор?

С.Левин. Есть конкурс, приходят люди. Как правило, отбираем по профессиональным принципам. Но еще нас очень интересуют вещи, связанные с умением работать в коллективе, коммуникабельность — чрезвычайно важное качество, тем более в коллективе художников. Телекомпания сделана по западному образцу. Она частная, и здесь нужна жесткая работа и определенные рамки.

Ю.Панкратова. Но тем не менее приходится работать в коллективе, и если человек не умеет ни с кем ладить, то...

С.Левин. Уходит. Бывало и такое. Но не часто.
Ю.Панкратова. Последнее «добро» даете вы?
С.Левин. Да, обязательно. Иногда не «добро».

Телевизор — штука всеобщая. Найти золотую середину, делать хорошую программу и иметь высокий рейтинг — это проблема. Дизайн сложен тем, что человек должен быть способен на компромисс. Нет металла — сделать из дерева, нет дерева — из соломы, нет соломы — из картона. Главное — сохранить качество и добротность.

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

ТВ-заставка — дело тонкое

Как и всякий относительно нормальный человек в нашем бравом новом мире, я время от времени должен убеждаться в собственной вменяемости. Соответственно, дабы проверить свое считывание телевизионной картинки, я попросил своих пятикурсников[1], которые пытаются научиться анализу и критике, высказаться по этому поводу на бумаге. Несколько отрывков из их сочинений разумно здесь привести, убрав лишь отдельные стилистические шероховатости.

Наталья Оленченко написала: «Что касается художественного оформления на нашем телевидении, заставки на ОРТ, НТВ, ТВ-6 и частично на РТР выполнены на высоком профессиональном уровне, хотя стилистически выдержаны только два канала: НТВ и ТВ-6, но имидж ведущих стилю канала часто не соответствует...»

Что верно, то верно. С каждым месяцем ведущие наливаются солидностью, как синьор Помидор, и их угрюмая серьезность уже не граничит с самодовольством, а самодовольство в чистом виде и есть. ТВ ошалело вконец, и вот великая весть: Светлана! Сорокина! Переходит! На! НТВ! Кто такая Светлана Сорокина?

Читаем далее: «РТР. Мать-кормилица, символизирующая, по-видимому, матушку Русь: картины передвижников — «оживающие»; Козьма Прутков (на фоне соцреалистических передач). Технический уровень высок, но концепция разваливается на части. Во-первых, я считаю, что грымовский культпросвет может вызывать только раздражение, потому что тиражирование предметов искусства приводит к их опошлению. Но даже если допустить правомерность такой идеи (просвещение через тиражирование), лабиринт в виде логотипа РТР до виртуальной галереи никак не дотягивает. И какое ко всему этому имеет отношение афоризм Козьмы Пруткова на фоне картинок с конфетных коробок и папирос начала века? По-видимому, это сочетание высокого искусства и массового должно показывать некую «народность» канала РТР».

Простим некую свирепость, свойственную нежному возрасту, но ведь в справедливости не откажешь. Я тоже с глубоким интересом наблюдаю очередные потуги возродить уваровскую формулу «православие, самодержавие, народность». Прямо скажем, даже при Николае I и даже усилиями трудолюбивого Константина Тона это не слишком выходило. И к годам первой мировой войны, когда к сотворению Кузьмы Крючкова приложили руку такие мастера, как Билибин, это не слишком-то вышло. Сегодня за это тяжкое дело взялись на РТР. Боюсь, что живописца Глазунова им все одно не догнать. У нас ведь на Руси как-то само всегда так устраивалось, что ежели мы пытались кого-то в точности имитировать, непременно получалось вполне самобытно, будь то барокко, ампир или ар-нуво в редакции Федора Шехтеля и Михаила Врубеля, или ар-деко в редакции Бориса Иофана и Веры Мухиной. Завезли некогда в барские усадьбы саксонские фарфоровые статуэтки, и чуть позже по деревням из сплава неолитической глиняной свистульки и дрезденских фигурок возникло очарование дымковской игрушки. А как только мы начинали строить самобытность целевым образом, так

[1] Речь идет о группе студентов МАРХИ, специализирующихся по теории и истории архитектуры

ведь непременно получалось нечто замученно третьеразрядное, обидно похожее на эстетику германских садовых гномов.

По поводу НТВ Наташа Оленченко предложила, по-моему, превосходно лаконичную формулировку «Имидж ведущих: время — деньги». Что хорошо подтверждает мой тезис: стараясь воспроизвести условно американский стиль (ничего общего с реальной Америкой не имеющий), явно создают нечто сумрачно-оригинальное.

А относительно ТВ-6 Наташа заметила и то, как откровенно здесь повторяют композиции голливудских киностудий, и то, как нацелены на шоу, и что амбициозность выражена здесь в игре в американскую культуру, но уже понятую в ключе Лас-Вегаса. По-моему, для студента недурно.

Федор Ращевский справился с заданием несколько хитрованским способом. Задано было говорить о ТВ-картинке, он и говорил, но о... CNN: «То, что вы увидите на экране, будет на сто процентов отвечать концепции информационного вещания, не комментирования, а именно репортерского вещания. Все на экране поможет вам почувствовать аромат новостей, услышать главное, даже если у вашего телевизора отсутствует звук или вы не сильны в английском. Достигается это просто, но предельно рационально. Экран программы Hot News, которая всегда идет на фоне натурных репортажных съемок, имеет в нижней части ярко-красную полосу, будто говорящую: «Я горячая линия, я самая главная новость, обрати на меня внимание — я связываю тебя со всем миром, сейчас я в Нью-Мексико (Индианаполисе, Денвере и т.д.)», — это к разговору со зрителем подключается надпись под красной линией, которая сообщает точное место, откуда ведется репортаж».

Федор чуть преувеличивает, ибо за все это зритель CNN расплачивается рекламным слайд-шоу отелей по всему свету, от чего тошнит почти так же, как от гигиенических прокладок на наших каналах. Однако в одном он прав: суждения об «американизме» НТВ и ТВ-6 все же преувеличение, а значит, я прав тоже, ибо они оба глубоко нашенские.

Наверное, те, кто брюзжит по поводу нынешней молодежи, имеют к тому свои резоны. Меня эта самая молодежь завораживает и восхищает, ведь они к своим двадцати и видели, и узнали, и передумали на порядок больше, чем удавалось нам. (Конечно, к нам в группу записываются те, кто интеллектуально покрепче других, но и круг моей юности объединял отнюдь не дебилов.)

Вот, скажем, сугубо формальный анализ, предложенный *Евгенией Микулиной*: «Вы смотрите ТВ-6». Прежде чем написать мини-рецензию, я расспросила окружающих об этой телевизионной заставке. Ответы варьировались, но в целом сводились к одному: раздражает! На первый взгляд странно, что «сделанная», профессиональная картинка вызывает незапланированный эффект. Но, по-моему, это противоречие объяснимо. Первое, что бросается в глаза в заставке, — своеобразное решение экрана «через сеточку», как будто сбилась телевизионная настройка. Это немедленно заставляет напрячь зрение. Таинственное постоянное мерцание телеэкрана становится явным. Далее пресловутые «цвета ТВ-6»: яркие, фосфоресцирующие оранжевые, желтые, фиолетовые тона, так называемые кислотные. Они воздействуют на глаза вполне ощутимо — в первую секунду хочется зажмуриться и поморгать. Восприятие «через сеточку» их, кстати, смягчает, но не вполне. Следующий важный элемент заставки — постоянное движение планов и объектов на экране, их взаимоналожение и графическая трансформация. В этом смысле заставка ТВ-6 стоит между НТВ, где мы постоянно следим за приключениями и превращениями фирменного зеленого шарика, и РТР, дающим нам статичную картинку, лишь на миг «оживающую». Но в заставке имеются еще два характерных элемента. Это пейзаж ночного города с уютными огнями на заднем плане, задающий «время и место действия». Это опознавательный знак, привычный, как картинка на деньгах: «мы дома». Второй эффект — это характер написания самого значка ТВ-6: большое табло, на котором отдельными точками формируется надпись. Это «бегущая строка», один из самых распространенных, знакомых, привычных способов передачи информации... Заставка работает на контрасте с обычной телекартинкой. Смена режима, в котором работает глаз, усилие, которое мозг подсознательно делает, чтобы перестроиться, сказываются в напряжении и раздражении. Но та подсознательная агрессия, на которую картинка провоцирует зрителя, на самом деле дает эффект активизации, концентрации внимания. Он и должен

присутствовать в заставке, призванной «разбудить» зрителя, чтобы он воспринял последующую рекламную вставку с надлежащим вниманием».

Да-с, похоже, что мы вступаем в эпоху профессионализма, весьма разительно отличающуюся от эры дилетантов, какая нас формировала и нами формировалась лет тридцать назад. Жутко ученые пошли дети. Наблюдательные. Вот *Станислава Бошкович*, барышня из Сербии, без скидок платящая за учебу в МАРХИ, что также знаменует новые времена. Речь о заставке к программе «Зеркало» с Николаем Сванидзе: «В течение нескольких секунд на экране происходит следующее. На фоне наклонной сетки серого цвета изображен квадрат с подчеркнутой надписью: «Зеркало». Под звучание повышающихся нот электронной музыки в диагональном направлении пробегает ослепительно-яркий луч, оставляющий за собой красную пыль. В отличие от многих заставок, где мы видим конкретные атрибуты того, о чем нас информируют, здесь перед нами открывается зазеркалье. Сетка, в моем понимании, представляет четко определенную систему того, что нам надлежит увидеть и услышать. А ее наклон говорит о присутствии не только заданного, но и другого, произвольного угла зрения на происходящее. В квадрате, расположенном на сетке, ничего, кроме надписи «Зеркало». Нам дана возможность самим определить его содержимое, оно не навязано. Однако существуют не только правильные зеркальные отражения, но и те, что искажают реальность».

Читая, сразу вспоминаешь сумрачные времена. Где-то в середине 70-х мой тогдашний приятель дизайнер бился с толстоведами при разработке экспозиции музея графа-пахаря. Дабы сбить их угрюмое стремление не допустить лишнего (такие же сумрачные пушкинисты чуть не прикончили позднее очаровательную новеллу Андрея Хржановского — ту, где ярко живут строки пушкинских черновиков и рисунки на полях), мне была поручена роль отвлекающего раздражителя. На обсуждении я предлагал устроить милый балаган с залом Анны Карениной, где бедняжка, вырезанная из жести, должна была, как в старом тире ЦПКиО, все падать и падать под колеса. А также предлагал повесить на лестничной площадке фотографию времен событий 1905 года, а насупротив — большое зеркало. Оскорбление сразу двух классиков сыграло свою функциональную роль, я бежал почти без увечий, а на мелкие шалости проекта уже никто не обратил внимания.

«И вдруг появляется огонек, луч света, пролетающий по этому непонятному полю, оставляя след, подобно комете. Это сила мысли, преобразующая и освещающая по-новому и действительность, и ее отражение. Она направлена ввысь. Получается, что единственным земным на всей картине является шрифт. Хотелось бы верить, что это означает свободу», — продолжает Станислава Бошкович.

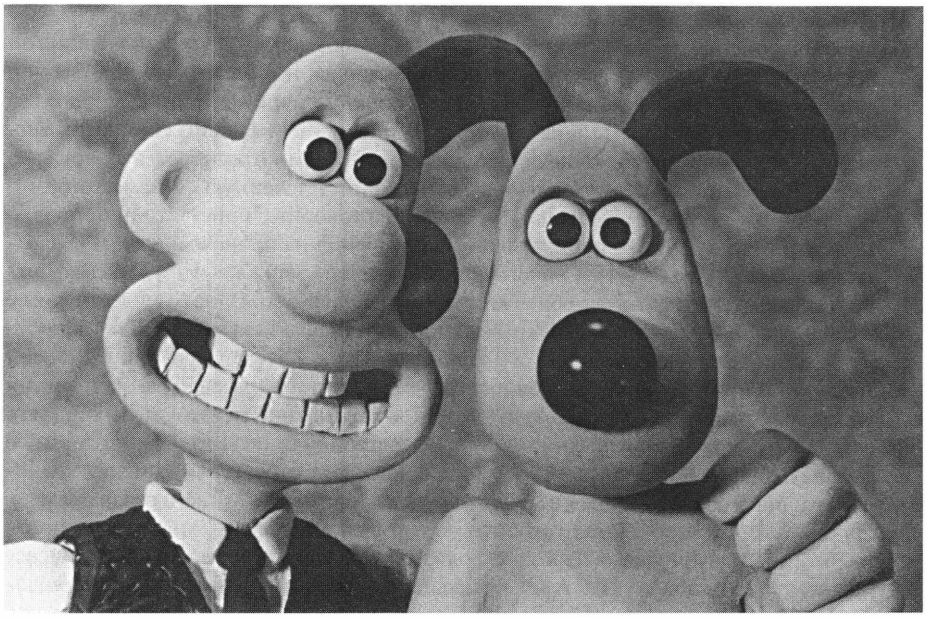
Поди их пойми, когда пишут всерьез, когда мило подтрунивают. Помните, как мы во время оно читали эпиграф, помещенный Брэдбери на титульном листе «451° по Фаренгейту»: «Если тебе дали линованную бумагу, пиши поперек». Наше воображение распалялось и от этого.

Думаете, только формальный анализ? Ничего подобного. Лукавая девушка *Елена Демьяненко* написала (серебряным маркером, кстати, чтобы читать было потруднее) суровую инвективу, уйдя от заданной темы: «Телевидение сокращает расстояния, доступные слухам. Перенасыщенность эфира некими — в сущности, абстрактными — трагедиями ожесточает сердца. Тысячи ненужных историй и лиц напрасно возникают в поле зрения человека: он не испытывает в них необходимости, но отвратиться не в силах — монотонная череда, отвлекающая от собственных мыслей, так захватывает... Если это не новости, то «игры для взрослых», в которых нет ни страсти, ни презрения. Или — чужие истории, захватывающие пошлые умы правдо- или неправдоподобными коллизиями... Динамика нашего времени, кажущаяся многим его достижением, в большой мере лишь глобальная проекция бесконечных мелких дрязг, падений и взлетов, чьи герои, участники и обозреватели заливают зрителя мельчайшими подробностями происходящего... Телевидение здесь по своей технологической природе подобно замочной скважине для подглядывания за событиями и стимулятору бесконечного процесса, который, как любая слишком сложная структура, уже не поддается контролю. Возникшее когда-то определение Global Village исключительно верно. Размер «деревни» и ее проблем с тех пор тысячекратно возрос, но ум и сердце отдельного ее жителя все так же малы...»

Спорить сложно, жить с этим трудно. Но молодые справляются.

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

Анимация для телешопа



Знаменитые герои фильмов Ника Парка — герои рекламы, Англия

Сегодня сам факт активного присутствия разных форм прикладной анимации в нашем телеэфире уже не удивляет даже малолетних детей, основательно подключенных ко всем телеантеннам. Но, к сожалению, никого не поражает и художественное качество такой анимации, поскольку в нынешней отечественной коммерческой видео- и телепродукции оно не то чтобы отсутствует, но словно бы и не предполагается.

Когда наше инфантильное киносообщество готовилось вступить в рыночную эпоху, апологеты западной киноиндустрии были почти убеждены, что наших мультипликаторов ожидает пора полного благоденствия. Внезапно открывшиеся ворота мирового рынка и в самом деле поначалу предвещали именно нашему прославленному мультКино максимальное раскрытие творческих возможностей во всех новомодных жанрах и формах без утраты при этом лучших традиций профессиональной школы. Но по мере затихания перестроечной эйфории терял свои очертания и образ кинематографического «просперити». Сперва в новой России исчезли бойкие западные заказчики, грозившиеся насытить мировое кино- и телепространство новыми российскими мультсериалами, а затем и у наших отечественных продюсеров явно упал интерес к дорогостоящему и рукотворному мультКино. Вот тут-то по-настоящему и встал перед нашими «волшебниками-одушевителями» вопрос о выживании и самообеспечении уникальной киноотрасли в новых экономических условиях. А в сущности — о создании индустрии и национальной школы коммерческой, прикладной анимации, которой у нас до сей поры просто не было и которая во многих странах действительно обеспечивает стабильный уровень профессиональной жизни мультстудиям и независимым художникам.

Но было бы наивно предполагать, что в стране, в принципе не ориентированной на интересы взыскательного потребителя, могла в одночасье образоваться система цивилизованного европейского рынка и высокоразвитая культура рекламы и рекламного дизайна. Можно было надеяться только на традиции национального искусства и на изобретательность самих художников, методом проб и ошибок взявшихся постигать совершенно новое дело. И тем не менее ре-

клама постепенно начала входить в профессиональные планы отечественных фильммейкеров.

Анимация была востребована и получила возможность пустить корни прежде всего в шоу-бизнесе и теледизайне. Отечественным звездам музыкальной эстрады и вышедшего из андерграунда рока раньше других потребовалась современная активная и эффектная видеореклама, которая давала бы им возможность выходить на ТВ и на международный шоу-рынок. Так у нас начали появляться первые анимационные клипы музыкантов нового поколения, по сути, решающие исключительно рекламные задачи.

Одним из первых и самых ярких экспериментов стал клип «Цветы» молодого режиссера-аниматора Александра Андраникяна с участием восходящей эстрадной знаменитости — певицы Валерии. В трехминутном музыкальном ролике московский мультипликатор впервые в нашем кино попробовал соединить пластику классической рисованной мультипликации с техническими возможностями компьютерной графики, видеоарта и продемонстрировал все магические эффекты изящного смешения живого изображения с анимационным. Конечно, можно было бы упрекнуть постановщика в некоторой вторичности художественных приемов или даже в буквальном цитировании известных анимационных сцен из знаменитого фильма «Стена» с группой «Пинк Флойд». Но именно этот ультрасовременный клип на музыку старинного русского романса получил в 1992 году высшие призы на престижных фестивалях «Пост-Монтрё» и «Поколение», дал возможность выпускнику Высших режиссерских курсов Андраникяну уехать в Америку и там сразу влиться в элитную среду современных клипмейкеров, а для отечественного кино стал некоей точкой отсчета в определении достоинств и особых примет самой эстетики прикладной клиповой анимации.

В нынешнем быстро меняющемся компьютеризированном мире «культурный слой» создается и обновляется буквально на наших глазах, и нередко вчерашние достижения видеокультуры уже сегодня становятся привычным атрибутом нашей бытовой будничной жизни. Кстати, именно так сегодня воспринимаются довольно грамотно сработанные из живого видео и рисованной анимации популярные музыкальные клипы питерского режиссера-аниматора, воспитанника студии «Пилот» и лауреата «Ники» Рината Газизова «Зайка моя» (Ф.Киркоров — А.Пугачева) или «Маленькая страна» (Н.Королева), а также многочисленная телереклама, созданная тем же Газизовым и его коллегами-аниматорами на различных компьютерных студиях. Смотря эти работы, не скажешь об отсутствии профессионального мастерства и анимационной изобретательности. И в заезженной всеми телеканалами «Зайке», и в «Маленькой стране», и в прочих клипах Газизова живое изображение исполнителей вполне умело и по-своему эффектно соединяется с рисованными большеголовыми карапузами, птичками-рыбками, цветами и всякой анимационной мелочью. Но для мастерства такого рода сегодня уже не требуется искусный режиссер с богатейшей фантазией. Для этого вполне достаточно крепкого ремесленника-аниматора и режиссера-технаря, умеющего разбираться в компьютерных анимационных программах и знающего западные образцы современной видеопродукции с модными гэгами, «приколами» и «фенечками». Сегодня достоинства такого рода видеоизделий уже никому не приходит в голову обсуждать с эстетической точки зрения. Для их оценки как-то более подходят характеристики из жаргонной лексики «компьютерной молодежи», типа «это круто!». Не более того.

К сожалению, стремительность развития новых экранных технологий и специфические вкусы новых заказчиков из сферы шоу-бизнеса заметно повлияли на отечественные эталоны рекламной и клиповой эстетики. Сегодня поточная коммерческая видеопродукция в любой технологии создается у нас уже без какой-либо художественной претензии и, главное, без эстетических амбиций. Эстетически совершенные клипы и рекламные ролики буквально наперечет, а рынок качественных дорогостоящих проектов ревностно оберегается мощными продюсерами. В этот «золотой» круг сразу попали несомненно талантливые режиссеры и операторы молодого поколения из игрового и документального кино Б.Килибаев, Д.Файзиев, Д.Евстигнеев, С.Козлов, а также

удачно дебютировавшие мастера видеоарта Ф.Бондарчук, Д.Хлебородов, но из среды аниматоров подобного качественного перетекания в индустрию рекламы как-то не случилось. Лучшие мастера молодого, а тем более старшего поколения до сих пор предпочитают собственное авторское кино. Естественно, свято место пусто не бывает, и его в сфере анимационной рекламы стали занимать бойкие дилетанты, как правило, приходившие из области компьютерного и телевизионного дизайна, или, как теперь принято говорить, из сферы новых экранных технологий.

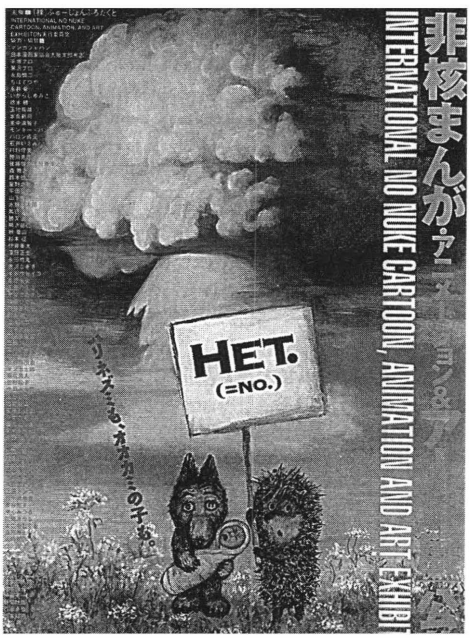
Я не хочу сказать, что вся сегодняшняя компьютеризированная видеокультура (рекламные ролики, клипы, телезаставки и прочее) не имеет художественной ценности. Вовсе нет. Но редкие талантливые работы настоящих профессионалов игрового кино и анимации, умело экспериментирующих с новыми технологиями не только во имя технологий, теряются в винегрете безликой и безвкусной видеопродукции.

Особенно убогое зрелище представляют всевозможные компьютерные заставки и ролики, словно бы сработанные одними руками на базе нескольких популярных компьютерных программ и унифицировавшие имиджи почти всех наших современных телеканалов. Исключение все еще составляет НТВ, поддерживающее единообразие своего фирменного дизайна.

С утра до ночи так и кочуют по телеэкранам с логотипами разных телекомпаний одни и те же «силиконовые» облака, расплывающиеся круги, рассыпающиеся линии, морфирующиеся маски-лица и прочие примелькавшиеся компьютерные «примочки». Во всем этом однообразии читается либо техническая бедность (впрочем, эта причина вряд ли может извинить оформление крупных телеканалов, закупающих самую дорогостоящую современную технику мирового класса), либо, что чаще и печальнее, примитивность художественной мысли и дизайна. Да что говорить, за редчайшими исключениями, работы художника в подобного рода продукции просто не видно.

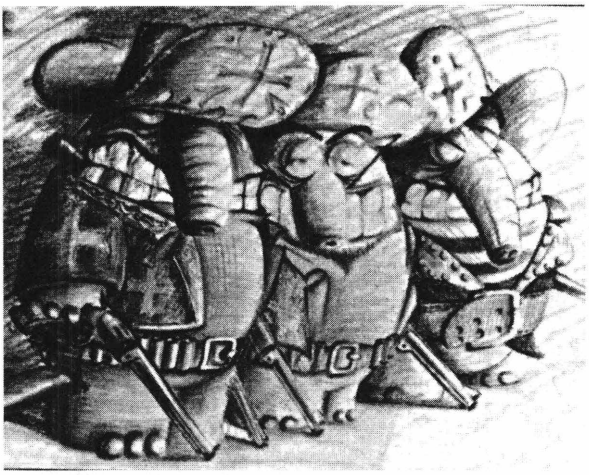
Это особенно грустно наблюдать на примере анимации — искусства, по самой своей природе и образным возможностям способного наиболее выразительно и эффектно решать самые трудные художественные задачи современной рекламной культуры.

Все западное телевидение и мир шоу-бизнеса уже давно привлекают к рекламной работе ведущих мастеров анимации, используя их лучшие замыслы, художественные приемы и авторский стиль. Особенно бережным и уважительным вниманием к искусству современных аниматоров славится Британское телевидение. Так, например, на MTV, самом модном, популярном и активно работающем телеканале Европы, большая часть заставок, рекламных перебивок, фонов и прочей видеомишуры создана не просто аниматорами, а самыми яркими звездами анимации мирового класса.



Реклама Ф.Ярбусовой и Ю.Норштейна к международной выставке карикатуры и анимации «Против ядерного оружия», Япония

Знатоки мультикино легко угадывают в неподписных рекламных роликах и крошечных телезаставках пластилиновые улыбки знаменитых комических персонажей из фильмов трижды оскаровского лауреата Ника Парка («Комфорт живых существ», «Неправильные штаны», «Чистое бритье») и его знаменитых коллег с бристольской студии «Аардман Анимейшн». Пластику их знаменитых превращений в новой заставке сменяет так же хорошо узнаваемая виртуозная графическая манера прославленной Джоанны Куинн из Кардифа, которая покорила весь мир своими



Клип Рината Газизова «Бай-бай», Санкт-Петербург

динамичными рисованными историями и памфлетами («Великолепное тело», «Британия»). И даже самые элитарные творцы кукольной анимации из Лондона братья-близнецы Тимоти и Стефани Куэй подключаются к работе в клиповой эстетике, но в короткой телезаставке и музыкальном ролике они пытаются воссоздать таинственную и странную атмосферу своих сложных философских фильмов, где обитают незрячие куклы с потрескавшимися фарфоровыми лицами и изломанной пластикой нервно трепещущих маленьких пальчиков («Улица крокодилов», «Кабинет Яна Шванкмайера», «Гребень»).

Еще пример. Год назад с блеском прошли мировые фестивальные премьеры (в частности, на знаменитом фестивале коммерческой и новой анимации в Утрехте, в Голландии) рекламного блока фирмы «Абсолют-водка» (производство США, продюсер-координатор Кристина Панюшка), в создании которого принимали участие около тридцати самых известных анимационных режиссеров мира. Среди них — О.Черкасова и Н.Шорина (Россия), П.Пярн (Эстония), Е.Куча и П.Думала (Польша), М.Павлатова (Чехия), П. и М.Денойеры (Голландия), К.Кавамото (Япония), Беру́ (Франция) и другие. Каждому мастеру было дано всего 15 — 20 секунд, чтобы за это короткое даже для анимации экранное время выразить и рекламную идею, и свое творческое «я», но зато теперь эти уникальные секунды войдут в золотой фонд современного рекламного искусства мира. И это неудивительно, ведь мрачная ирония польского художника Петра Думалы, например, запечатлела на бутылке «Абсолюта» имена и образы его любимых писателей Достоевского и Кафки, наша озорная Оксана Черкасова запустила в бутылку шведской водки тролля, более похожего на ее уральского домового из «Нюркиной бани», а знаменитый мастер кукольной анимации Кихачиро Кавамото из Токио одному из своих традиционных героев просто предложил вместо сакэ выпить «Абсолюта»...

Главная наша беда заключается в том, что сегодня в России своей коммерческой анимации просто мало для того, чтобы она стала серьезным явлением массовой культуры, ведь в основном наша публика видит на телеэкранах адаптированные для отечественного уха и глаза образцы западной бытовой видеорекламы. Видимо, не случайно и сами аниматоры, вынуждаемые обстоятельствами работать в рекламе, как правило, не скрывают, что делают ее ради денег, и стесняются показывать свои ролики в профессиональных конкурсах. А сами отечественные фестивали рекламы и видео чаще всего становятся мерилом не художественных достоинств работ, а соревнованием мощностей влиятельных производительных компаний.

Художественная бедность проявляется и в программе крупнейшего в СНГ международного мультфестиваля «Крок», где серьезную селекцию не выдерживает подавляющая часть отечественных рекламных и клиповых сюжетов, предлагаемых в конкурс. А на Открытом Российском фестивале мультКино в Тарусе, где ежегодно демонстрируется вся отечественная анимация без предварительной селекции, образцы коммерческой продукции выглядят хоть и более представительно, но все же довольно бледно и провинциально.

За последние два-три года наиболее интересные творческие и авторские находки появились как раз не в рекламе, а в жанре музыкального анимационного клипа. Так что полноправно могут называться авторскими фильмами вполне адекватные музыке и исполнителям рисованные клипы «Я дам тебе знать» А.Татарского (группа «Машина времени») и «Голоса» Д.Резчикова и А.Ратнов-

Реклама к фильму «Стена», группа «Пинк Флойд»

ского (певица Настя Полева), а также кукольный балет О.Кузовкова «Синкопирующие часы» (оркестр Владимира Спивакова), пластилиновая «Октябрятская партизанская» Д.Высоцкого и А.Сикорского (группа «Дюна») и ироническая драма в комбинированной технике А.Алексеева «Песня о безответной любви к Родине» И.Вейтшагина и О.Кузовкова (группа «Ноль»). Хотя качество всех перечисленных клипов одинаково достойно и все они в полной мере могли бы украсить наш телеэфир, повезло на телевидении, пожалуй, только клипу хорошо раскрученной и модной ныне группы «Дюна» «Октябрятская партизанская», где смешной рассказ о захвате пионерлагеря врагами ведется от лица постоянно меняющихся пластилиновых героев с лицами дюновцев. Стиль приблатненной детской песенки в сочетании с яркими пластилиновыми превращениями и в самом деле может удовлетворить самые разные вкусы.

Мне, однако, хочется особо выделить клип группы «Ноль», чья трогательная песня «Человек и Кошка» оказалась воплощенной сразу в двух независимых авторских анимационных композициях. Здесь пойдет речь о комбинированном клипе «Песня о безответной любви к Родине» Вейтшагина и К°, в котором, по-моему, получилась наиболее выигрышная и осмысленная экранизация песни про душевную тоску. Взяв за основу уже хорошо апробированный клипмейкерами прием соединения актера с рисованным персонажем, авторы ленты, однако, не сделали этот эффект самоцелью, а лишь определили с его помощью роли своих героев. Незадачливого сочинителя, который мучает себя, пишущую машинку и домашнего кота своими творческими порывами, убедительно изображает вполне реальный режиссер-аниматор Слава Ушаков, а его Ученый Кот, с тоской глядящий за окно и на хозяина, нарисован коллегами Ушакова. А вот рисованная анимационная реальность символизирует для обоих героев клипа и неспетую песню о Родине, и образ жизни в родной России, где все не в лад, невпопад, не в радость, но и как бы не всерьез...

В жанре же чистой рекламы профессиональным мастерством и художественной фантазией за последнее время отличились лишь несколько рекламных роликов Гарри Бардина, Константина Бронзита и учеников Александра Татарского со студии «Пилот». И прежде всего успех им обеспечило использование своих традиционных мультгероев в рекламных целях (вспомните хотя бы пластилинового бардинского Иванушку, агитировавшего нас идти на выборы, чтобы не стать козленочком...). Но подлинно художественного совершенства удалось добиться пока только Юрию Норштейну и Франческе Ярбусовой в трех перекладочных роликах для фирмы «Русский сахар». Прелестное семейство львов и львят-сладкоежек достойно войти в уникальную галерею норштейновских персонажей, а наполненная солнечным светом и сладким ароматом атмосфера минисюжетов про чаепитие, варенье и цирковых львов невольно напоминает о том тумане, в котором потерялся пугливый Ежик, и о румяных яблоках на пушистом снегу, которыми любовался маленький Волчок...

Но о таком художественном качестве телерекламы нам остается только мечтать. К сожалению, современная система отечественного рекламного шоубизнеса выделила для искусства анимации жанровое место где-то среди роликов телешопа, где об искусстве уже забыли, а о культуре дизайна еще не научились всерьез думать. Ведь никому не приходит в голову обсуждать эстетические качества телепоказа какого-нибудь тренажера или пылесоса. В телешопе важны цена изделия и марка фирмы-производителя, остальное — чепуха.

Впрочем, если считать стабильное пребывание нашей анимации среди необходимых атрибутов телешопа лишь начальной фазой жизни в рынке, то, может, и не стоит обижаться на судьбу. Пройдет еще год-другой, и у творцов качественной анимации появится более завидная роль в рыночном социуме. Лишь бы за эти годы не оскудела профессиональная школа и не разбежались по всему свету те, кто еще способен привнести в прикладную анимацию энергию художественного образа.

Телереклама: игрушки для взрослых, или Новейший способ честного отъема денег у потребителя

Самые известные клиенты рекламных агентств — от «Ниссана» до «Найка» — не раз использовали анимационные образы, желая продать игрушки для взрослых живущему в каждом из нас ребенку. Мы предлагаем вашему вниманию рассказ о новых телевизионных роликах, о том, кем и как они были сделаны.

Aardman Animation. «Текрон» для «Шеврона»

Студия была основана в Британии в конце 70-х. Известность в США приобрела благодаря фильмам режиссера Ника Парка «Неправильные штаны» и «Комфорт живых существ».

Идею рекламы для «Шеврона» подсказал «Комфорт живых существ». В этом рекламном фильме, сделанном по заказу одной компании по электрооборудованию, пластилиновые животные говорили голосами реальных людей, рассказывающих о достоинствах обогревательных приборов. Аниматор Дэвид Спрокстон рассказывает, что сначала была идея сделать колеса машины вручную, но потом от нее отказались как от нарушающей чистоту анимации. В результате перед аниматорами встала трудная задача — создать «автомобильный характер» лишь с помощью движений глаз, бровей и рта. Машины в 15 дюймов длиной были отлиты из силикона, который отличается легкостью, прочностью и удобен для аниматоров; все движения рта создавались с помощью двух десятков его готовых форм. Снимались ролики способом покадровой анимации.

«Чтобы движения были не слишком дергаными, — говорит Спрокстон, — мы снимали видеокамерой с ее 30 кадрами в секунду (в отличие от 24 кадров кинокамеры). При озвучании использовались реальные записи людей на улицах, говорящих как бы от имени своих машин». Затем анимационный образ превратился в популярную игрушку. «Спрос был потрясающим. Машинки раскупались, едва поступив в продажу», — сообщил менеджер по рекламе Дан Барбьери.

Will Vinton Studios. «Игрушки» для «Ниссана»

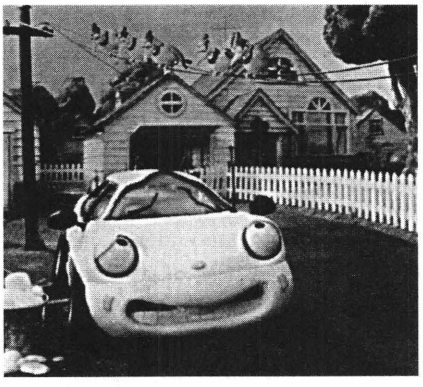
Реклама составляет около 75 процентов всей продукции студии Vinton, а «Калифорнийский виноград» и «Безумная пицца» — в числе самых популярных ее творений.

В «Игрушках» кукольный герой Ник выпрыгивает изо рта пластилинового динозавра, съезжает по проводу лампы, вскакивает в гоночный радиоуправляемый «Ниссан 300ZX» и колесит по квартире, проезжая мимо домашнего кота и вкатываясь в детскую. Там на него обращает внимание кукольная девушка, которая бросает своего приятеля, чтобы покататься с нашим героем в «Ниссане».

«В нашем ролике мы не стали снимать Кена и Барби, — рассказывает Марк Густафсон, режиссер покадровой анимации («живое» движение снимал Кинка Ушер). — Моделями Ника, его девушки Роксаны и ее отвергнутого бой-френда Теда послужили настоящие актеры. По их фотографиям были изготовлены восьмидюймовые куклы, а также их шестнадцатидюймовые копии для крупных планов. На съемки ролика ушло четыре недели, в течение которых пятеро аниматоров работали на шести площадках для покадровой анимации. Обычно аниматоры стремятся достичь реалистичности движений, но в «Игрушках» куклы должны были двигаться именно как... куклы».

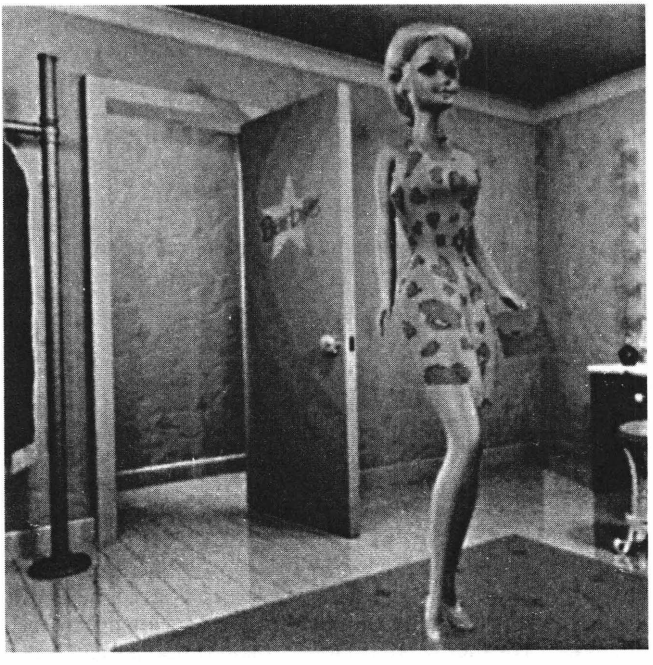
«Татуировка»
для «Карлс Джуниор»

«Игрушки»
для фирмы «Ниссан»



«Текрон»
для компании «Шеврон»

«Барби-модельер»
для «Мател»



Самую большую трудность представляли съемки настоящего кота, а также управление игрушечной машиной. В роли оператора выступил двукратный чемпион в гонках радиоуправляемых машин, которого Густафсону стоило немалых усилий уговорить не преследовать кота на автомобиле. Видимо, игрушки и в самом деле способны в любом из нас пробудить ребенка.

Digital Domain. «Барби-модельер» для «Мател»

Ролик «Барби-модельер» создан в интерьере дома «Мател». За основу взяли CD-ROMное трехмерное изображение Барби. Пластику моделей демонстрировала бывшая манекенщица, при этом специальные датчики снимали информацию о ее движениях, на основании которой аниматор Джордан Харрис сделал длинный узкий скелет и затем облек его в пластиковое тело.

Нелегко было выбрать тон кожи для героини ролика, так как Барби бывает разной, от смуглой до бледненькой (CD-ROMные изображения негритянской и азиатской Барби появились совсем недавно). Тон был составлен на основе двадцати разных вариантов. Трудно было подобрать и цвет глаз, которые на каждой кукле рисуют вручную, используя три оттенка голубого и белый.

Каждая девушка знает, что самое хитрое в туалете — это прическа и косметика. Барби не исключение. Художнику Майклу Саделлону и группе визажистов «Мател» пришлось немало потрудиться, чтобы найти верное решение.

У куклы Барби уже больше жизней, чем у кошки, и несколько завидных профессий: она была, например, и врачом, и учительницей. Но у аниматоров возникла новая идея: Барби-аниматор, вот это карьера!

Renegade Animation. «Татуировка» для «Карлс Джуниор»

Озорник, оживающий среди замысловатых татуировок на плече Денниса Родмена и отправляющийся затем на прогулку по его телу, — это последняя из веселых находок Renegade Animation, основанной в 1992 году Даррелом Ван Ситтерзом, работавшим до этого на студиях «Дисней» и «Уорнер Бразерс». Ван Ситтерз уже имел опыт сочетания в своих клипах анимационных и «живых» героев — например, он снимал знаменитых спортсменов, в том числе Майкла Джордана (в клипе «Найка» «Космический Джордан») и Шекила О'Нила (в рекламе «Пепси»).

Работая над «Татуировкой», Ван Ситтерз столкнулся с непредвиденными трудностями. Пока в одной из татуировочных на бульваре Сансет режиссер Джастин Кларенбек устанавливал камеру, Ван Ситтерз старался выкроить для Озорника местечко среди многочисленных красочных татуировок Родмена и разработать маршрут движения анимационного персонажа. «Мы тщательно продумывали вариант его передвижений, — рассказывает Ван Ситтерз, — и нам неоднократно приходилось все менять, так как уже на следующий день съемок мы обнаруживали на Родмене новые татуировки. Поэтому часть из них приходилось замазывать». Когда Родмен не позволил скрыть под гримом изображение своей грудной дочери, к работе над клипом пришлось подключить дополнительную команду аниматоров. «Татуировка» была создана в старой доброй технике рисованной анимации, но последние кадры были сделаны с помощью компьютерных «чернил» и «краски».

Industrial Light & Magic. EV-1 для «Дженерал Моторс»

Компания ILM знаменита производством спецэффектов в художественных фильмах — именно здесь были созданы, например, металлический монстр «Терминатора-2» и динозавры для «Парка Юрского периода». Начиная с 1989 года в студии существует отдел рекламы. Семь его штатных режиссеров снимают по 35 — 40 роликов в год, приносят студии одну треть ее общего дохода.

В EV-1 рекламируется автомобиль «Дженерал Моторс» с электрическим двигателем. Толпа электроприборов, из которой раздаются то приветственные, то растерянные возгласы, демонстрирует волнение в электрической среде, вызванное появлением новичка. «Труднее всего было, — говорит продюсер Кевин

Таунсенд, — наделить все эти утюги и скороварки живым характером, сохранив в то же время их реалистичность. Мы не могли поместить их в какой-то искаженный, деформированный фантастический мир: действие происходит в моем и вашем доме, когда нас нет».

В последней сцене 523 прибора с радостными криками высыпают на улицу, чтобы поглазеть на новую электрическую машину «Дженерал Моторс». «В первом варианте они выглядели как «живые мертвецы» из триллера, — шутит ведущий аниматор Пол Гриффин. — Фокус заключался в том, чтобы заставить их двигаться с разными скоростями. После чего они уже выглядели не так зловеще».

Wild Brain. «Корова» и «Шалтай» для «Найка»

Эта сан-францисская студия рисованной анимации была основана тремя бывшими сотрудниками «Колоссал Пикчерз» — продюсером Джеффом Фино и режиссерами Джоном Хейсом и Филом Робинсоном.

«Корова» и «Шалтай» — это свободная интерпретация английских стишков, которая задумывалась в противовес более жестким роликам, рекламирующим «Найк». Черно-белый графический стиль кажется несколько необычным — дело в том, что за основу были взяты рисунки художников-иллюстраторов (а не аниматоров): Питера Де Стива («Корова») и Джона Вуда («Шалтай»).

Аниматор Гордон Кларк, снявший оба ролика, говорит, что в страстном стремлении сохранить причудливый карандашный стиль Де Стива они с режиссером Гареттом Шелдрю сделали всю работу сами — в этом ролике обутая в кроссовки «Найк» корова прыгает через Луну. «Шалтая» — ролик, где речь идет о добром яйце, которому угрожает злая шайка вооруженных сковородками поваров, — рисовать было проще, и поэтому Кларк и режиссер Роджер Доудсон доверили работу четырем другим аниматорам. Иллюстратор Джон Вуд создавал Шалтая в «Макинтоше», специалисты Wild Brain нарисовали его на бумаге — крайне редкий случай!

Troon. «Панушка Абсолют» для водки «Абсолют»

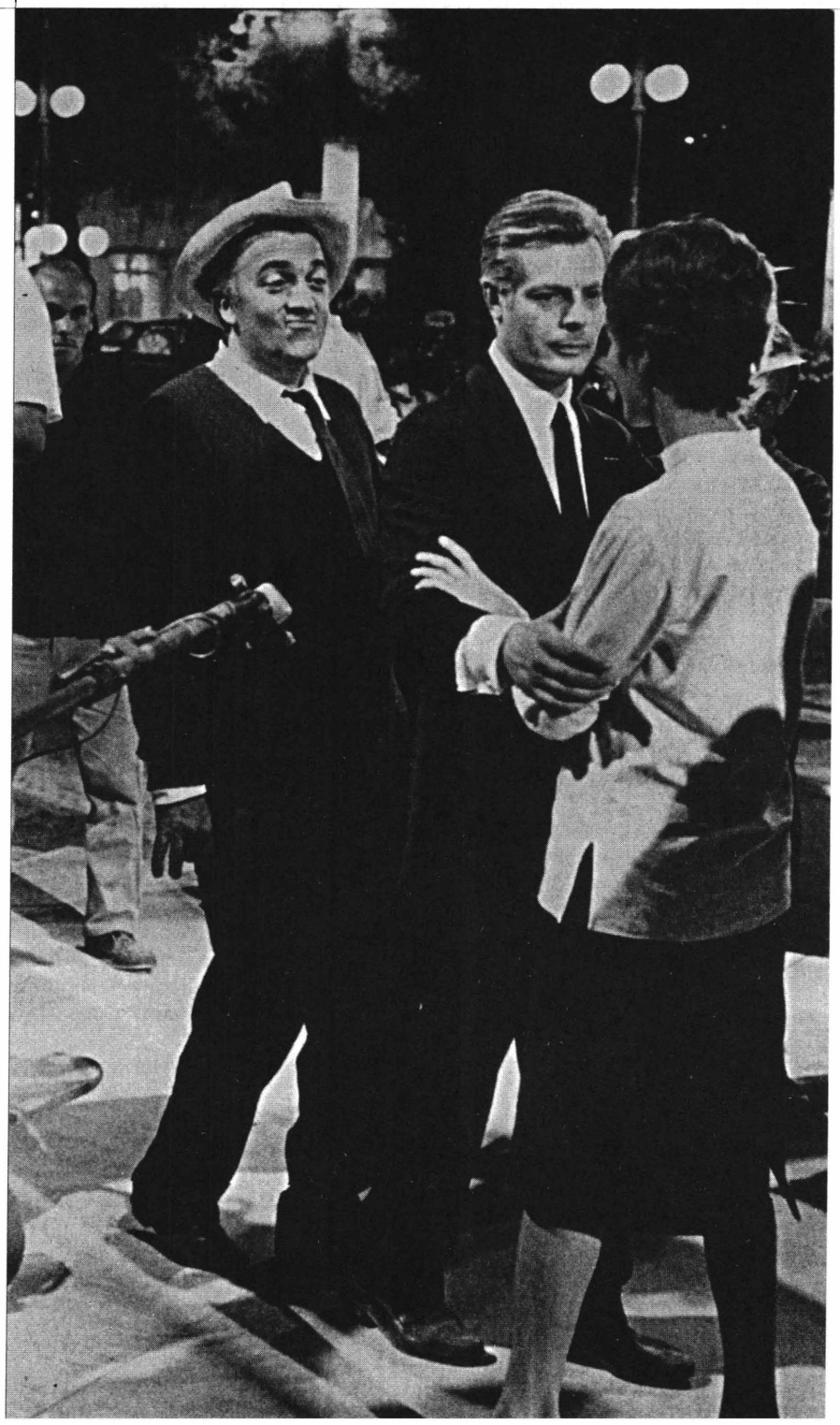
Созданная в Санта-Монике в 1991 году Джеймсом Яффом, студия Troon прославилась своим шокирующим роликом «Келли Уэб Абсолют», рекламирующим дистиллятор. Подобный первому, ролик «Панушка Абсолют» назван в честь Кристины Панюшки, директора отделения экспериментальной анимации компании Cal Arts.

Художникам из разных стран мира была предоставлена полная свобода в реализации своих фантазий, единственное требование состояло в том, чтобы было обязательно использовано изображение бутылки «Абсолют-водка». То, что происходит на экране, оставляет ощущение настоящей бури.

«Сегодня, когда на анимацию нет денег, а таланты погибают от коммерциализации, — говорит Кристина Панюшка, — мы видим свой долг в том, чтобы привлечь всеобщее внимание к этому виду искусства, попавшему в тяжелый финансовый кризис. Заодно работа, может быть, поспособствует и продаже «Абсолюта».

The Hollywood Reporter Special Animation Issue, 1997, Jan. 14

Перевод с английского Ю.Мининберга



Федерико Феллини, Марчелло Мастроянни, Анук Эме на съемках фильма «Сладкая жизнь»

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, БЕРНАРДИНО ДЗАППОНИ

Феллини — блокнот режиссера

По непостижимым причинам снятый для американской телекомпании Эн-Би-Си в 1969 году телефильм «Феллини — блокнот режиссера» обычно отсутствует в фильмографии маэстро, хотя сценарий этой часовой ленты был опубликован болонским издательством «Капелли Эдитори» четверть века назад[1].

Авторский «Блокнот» представляет собой развернутую заявку-экспликацию другого замысла. Его драматургический принцип — излюбленная режиссером «луковица»: финал «Блокнота» — 1969 год; фильм завершается зачином картины «Сатирикон Феллини», начальным монологом Энколпия, при том, что «Блокнот режиссера» с адаптацией романа Петрония связан лишь косвенно. Собственно древнеримские эпизоды телефильма скорее напоминают снятый тремя годами позже «Рим», в частности его новеллу «Метрополитен». Эпизоды с Марчелло Мастроянни восходят к «8 ½» и «Сладкой жизни». А компактная новелла «Кабирия и Человек с мешком» является не вошедшим в окончательный монтаж эпизодом «Ночей Кабирии».

По этому поводу, хотя и в другой связи, Феллини писал: «Мои сценарии — это всякие заметки, куда более важные, чем любой настоящий сценарий. Подлинная основа моей работы — черновики, постоянно находящийся при мне чемоданчик, набитый фотографиями, газетными вырезками, образчиками материи — памяткой о придуманном сюжете, а главное — наброски диалогов, реплик, сценок. В общем, пестрая мешанина. Иной раз и хотелось бы опубликовать полный сценарий какого-нибудь фильма, но сидящий во мне дух разрушения не дает ничего сохранить, заставляет все выкидывать. Вот почему эти разнообразные «вещественные доказательства» собрать воедино совершенно невозможно, хотя, когда смотришь фильм, они проступают на экране, пусть даже не целиком, а как узнаваемые приметы образов»[2].

Такой приметой, настоятельно требовавшей визуального воплощения, должна была стать — судя по сценарию «Блокнота» — фигура виолончелиста, главного героя задуманного Феллини фильма под названием «Путешествие Дж.Масторны»: он мечтал снять его на протяжении многих лет и считал едва ли не самым значительным из своих созданий. Рассказывал он об этом неснятом фильме и его герое часто и охотно:

«Кто знает, кто такой этот господин, его фамилия значится в телефонной книге Милана, которую я нарочно открыл наугад, чтобы найти фамилию для героя задуманного мною фильма, — до того этот фильм я называл просто «Путешествие»...

Я очень много говорил об этом фильме. Регулярно, два-три раза в год, один приятель-журналист спрашивает меня, настал ли уже под-

[1] Fellini TV Block-notes di un regista, I Clowns di Federico Fellini Dal soggetto al film Bologna, Capelli Editori, 1972

[2] «Феллини о Феллини» М , 1988, с 416

ходящий момент, поставлю ли я наконец этого благословенного «Масторну». Я отвечаю утвердительно, сам в это веря; в самом деле, как только я начинаю работать над очередным фильмом, передо мною вырастает этот властный призрак, словно требуя, чтобы я облек его в плоть, и каждый раз случается что-нибудь такое, что вновь низвергает его в глубочайшую бездну, где он покоится уже добрых два десятка лет и откуда удивительным образом продолжает слать мне потоки флюидов, радиоактивное излучение, которые питают все те мои фильмы, что я поставил вместо него.

Я уверен, что без «Масторны» в моем воображении не родился бы ни «Сатирикон» (или, во всяком случае, родился бы не таким, как я его поставил), ни «Казанова», ни даже «Город женщин». Также «И корабль плывет» и «Репетиция оркестра» в чем-то обязаны «Масторне». Но странное дело: несмотря на то что эта история так щедро отдавала свою кровь стольким другим моим фильмам, ее повествовательная структура чудесным образом пребывает в целости и сохранности, она нисколько не утратила ни своей силы, ни свежести и остается самой актуальной из всех историй, что я могу придумать. Я не в состоянии объяснить странную судьбу этого фильма: может, это даже и не фильм, а какая-то предпосылка, стимул, рассказик, служащий образцом для подражания. Может быть, его функция подобна той, что выполняют буксиры, выводящие из порта трансатлантические лайнеры; одним словом, это нечто родившееся не для того, чтобы быть сделанным, а чтобы дать мне возможность делать другое. Нечто вроде неистощимого творческого урана...»

Прервем цитату для того, чтобы напомнить, что исчерпывающие признания Феллини куда более ценны, чем наши собственные умозаключения по поводу фильма, которого никто из нас не видел. И, увы, не увидит. Потому-то исповедальные слова автора — даже если допустить, что произносятся они не без лукавства, в момент всегда увлекавшей Феллини игры с самим собой, интервьюером и читателями, — являются единственно возможной рецензией на несостоявшийся великий фильм великого мастера.

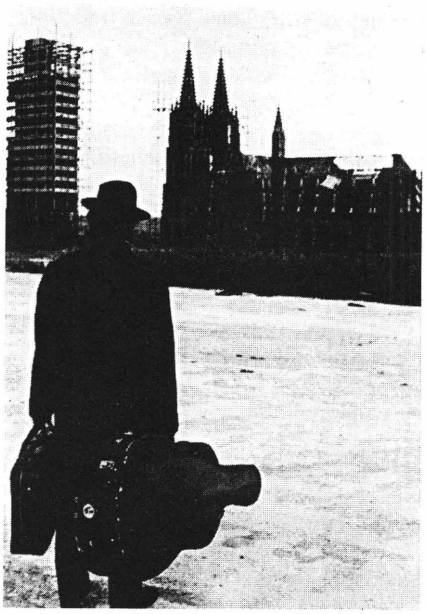
«Если же, — читаем мы в этой авторецензии, — я принялся бы болтать о «Масторне» и сказал бы, что это — вновь путешествие, воображаемое, во сне или в мечтах, путешествие по памяти, по подавленному и отправленному в подсознание, по лабиринту, имеющему бесчисленное множество выходов и лишь один вход, и поэтому подлинная трудность состоит не в том, чтобы из него выйти, а в том, чтобы в него войти, и без стыда и совести продолжал бы сыпать дефинициями и изречениями, — то не думаю, что сумел бы передать смысл этого фильма, который я сам меньше всех себе представляю. Это лишь намек на фильм, тень фильма, быть может, даже фильм, который я не сумею поставить»[3].

Проект, к сожалению, так и остался нереализованным — «Путешествие Дж.Масторны» Феллини снять не удалось. Вместо предполагавшегося фильма снимается совсем другая картина: «Феллини — блокнот режиссера», вбирающая в себя разнородные впечатления, фрагменты снятых или снимаемых фильмов, встречи с друзьями и единомышленниками — весь тот характерный феллиниевский калейдоскоп, на котором и замешана магия его кинематографа.

При всем этом публикуемый сценарий не есть надгробие «Масторны», хотя траурная тональность и определяет ряд его эпизодов, сопровождая тему героя-виолончелиста. Автор словно бы с необычайной готовностью и легкостью выбирается из-под императива гнетущего его замысла, бросаясь в привычную обстановку подготовки к съемкам. Именно здесь Феллини ощущает себя в своей стихии. «Блокнот режиссера» интересен и как ценнейшее свидетельство творческого метода Феллини, воспринимавшего съемочный процесс как балаган и суматоху, ценившего непредсказуемость и игру. И — чудаков, своих героев, чья «человечность избыточна, смешна и просто не может не волновать...».

---

[3] Указ. соч., с. 82 — 84



Декорации фильма «Путешествие Дж.Масторны». Натура. День

Бескрайний загородный пейзаж, освещенный летним солнцем. Тишина нарушается лишь треском цикад. Вдали видны какие-то конструкции, но расстояние мешает четко их разглядеть.

Камера приближается. Теперь конструкции уже различимы. Это комплекс зданий, видом своим, однако, отличных от тех, что окружают площадь: мрачная готическая церковь, большие прямоугольные палаццо, образующие незавершенную ломаную перспективу.

На двери маленького деревянного строения болтается вывеска с надписью «Сторож».

Кругом полное запустение: заросли сорной травы, пустившей корни и в самих строениях; здания дворцов обесцветились, время и непогода пробили в их стенах бреши.

Некоторые декорации, полуразрушенные и искореженные, обнажили свои «внутренности»; каркасы и металлические остовы, которыми поддерживались стены из папье-маше, простираются в пустоту.

На площади, настил которой сильно попорчен, тут и там вспорот, установлен огромный фюзеляж самолета, также оплетенный геометрической паутиной железных крепов.

Через площадь неспешно проходит лошадь.

Этот загадочный, тревожный город в разрезе, к тому же полуразрушенный, представляет собой декорацию фильма «Путешествие Дж.Масторны», который Феллини не снял.

Голос Феллини. Эти странные, жуткие конструкции должны были возникнуть в начале фильма, который я хотел сделать, но так и не сделал. Назывался он «Путешествие Дж.Масторны». Его декорации, неиспользованные и заброшенные, так и остались на съемочной площадке в окрестностях Рима. На эту площадь должен был приземлиться самолет, из которого выходил герой фильма... мертвый виолончелист. Именно с этой площади он начинал свое путешествие по всему этому абсурдному, кошмарному ландшафту.

Не так давно я приехал, чтобы вновь повидать эти места. Теперь они мне показались куда красивей в своей безлюдности — заброшенные, поросшие травой. Кто-то даже поселился в этих развалинах.

Среди мрачных зданий заметна группа хиппи. Рядом с площадью припаркована пара старых, убогих машин — одна из них без колес, — раскрашенных в яркие, веселые цвета.

Сидящий на переднем сиденье одной из машин хиппарь с сосредоточенным видом что-то бренчит на гитаре, его подруга молча ему внимает.

Девушка с выбеленным, лунатическим лицом и подведенными глазами достает из другого автомобиля походный рюкзак и, осмотревшись, пытается как-то понять, где она оказалась.

Пробираясь сквозь густой сушняк, другие хиппи идут по направлению к площади, чтобы воздать незнакомому пришельцу дань за вторжение. Кроткие, бессловесные, они, кажется, и не удивлены столь неожиданному визиту.

Голос Феллини. Привет! Добрый день! Вы что, тут живете?

Один из парней — с длинными светлыми волосами до плеч, с бородкой под назарянина — отвечает за своих товарищей.

Первый хиппи. Да, вроде бы. Я остался тут сам по себе, как только увидел в здешних краях кафедральный собор — жилье на добрую колонию. Мне по душе пришлась затея разбить тут лагерь.

Голос Феллини. А знаешь, тут снимался фильм...

Первый хиппи. Знаю.

Вяло раскачиваясь, скрестив на затылке руки, второй хиппи, в ожерельях, с черной, как смоль, бородой, невозмутимо заявляет.

Второй хиппи. Сегодня утром мы празднуем бракосочетание. Под хор вольных сверчков...

Голос Феллини. Правда? А где же новобрачные?

Второй хиппи. Вон они.

Мальчик и девочка приближаются, осторожно пробираясь сквозь окружающие площадь густые заросли. Оба они в ярких туниках.

Третий хиппи, добродушного вида парень со спутанной шевелюрой и бородой, произносит принятые в их кругу слова брачного ритуала.

Хиппи-бородач. Женщина, что рядом с тобой, не твоя женщина. Мужчина, что рядом с тобой, не твой мужчина. Обещайте быть вместе до тех пор, пока живо ваше чувство друг к другу.

Голос Феллини. И как долго вы думаете тут пробыть?

Украшенный ожерельями хиппи непринужденно отвечает.

Второй хиппи. Пока не захотим, мы отсюда не уйдем. И машина наша без колес — мы их продали.

Молодожены сидят на автомобильном сиденье. Они шутят и улыбаются друг другу.

Добродушный бородач обращается к Феллини, которого мы по-прежнему не видим.

Хиппи-бородач. Я написал стихотворение на обломках твоего фильма.

Голос Феллини. Как оно называется?

Хиппи-бородач. «Масторна-блюз».

Польщенный Феллини — за кадром — просит его почитать.

Хиппи принимается декламировать стихотворение. Сделав несколько шагов, он растягивается на скамейке и закрывает глаза. Он читает так, словно произносит заклинание, как бы взывая к тем местам, которым и посвящены его стихи.

Под звуки голоса хиппи обстановка начинает постепенно меняться. Все каким-то странным образом застывает, замирает в неподвижности: и сама эта странная площадь, и разбросанные по ней там и сям хиппи, и стены палаццо. Да и тихий, струящийся свет становится каким-то подобием землистого света ожидания.

Хиппи-бородач *(читает)*.

Я живу в городе, что назван
Масторна, чей безумный сон
растекся по траве;
в бескрайнем городе, где
никто не живет, где никто
не любит, не работает,
не ненавидит, не умирает.
Здесь пригвожден аэроплан,
что не может взмыть,
а дровяные двери здешних лавок
никогда не растворяются.
Масторна — город грустный и прекрасный
той красотой, что люблю я больше всего,

ибо она зовется Безумием.
Это город пыли и отбросов,
как и все прочее.
Я хочу умереть в Масторне
и быть погребенным в этой
Картонной церкви, куда не вхожи святоши.

Слышится звук приближающегося самолета.

Хиппи смотрят ввысь.

Внезапно занимается ветер, свищущий порывами в сушняке и в пустых зданиях.

Звук самолета становится все ближе и ближе.

Раздается оглушительный рев приземляющегося лайнера.

Звук его слабеет и замолкает.

Церковные шпили и контуры палаццо, черные и угрожающие, вырисовываются уже в контражуре.

Словно перед неминуемой грозой, небо заволакивается тучами.

Порывы ветра все усиливаются. Начинается снежная буря.

Становится почти совсем темно.

Мощный фюзеляж самолета ДС-8 по-прежнему прикован к земле металлическими крепами, однако теперь внутри его кабины пробиваются световые огни.

Молча, не двигаясь, хиппи разглядывают самолет.

Нечетко видимые в холодном, мокром снегу с ветром, в одном из иллюминаторов самолета едва различимы чей-то силуэт, какой-то профиль.

Доносится хриплый голос бортпроводницы.

Голос бортпроводницы. Прошу внимания. По техническим причинам мы вынуждены были совершить непредвиденную посадку.

Вырисовывается фигура какого-то человека в черной накидке, с чемоданом в одной руке и с футляром из-под виолончели — в другой; человек с трудом движется сквозь метель.

Голос Феллини. Это Масторна, герой моего фильма, виолончелист... Все должно было начинаться именно так, этим удачным приземлением... на странной площади... из сна.

На какой-то миг фигура застывает.

Затем продвигается в глубь площади, к развалинам, в ночь.

В кругу света в центре площади стоит виолончель, на нее падает и падает снег. Слышится голос ведущего, который обращается к Феллини.

Голос ведущего. Синьор Феллини, вы так и не сделали «Путешествие Дж.Масторны»?

«Чинечитта». Натура. День

Феллини проходит по одной из аллей «Чинечитта», отвечая на вопросы ведущего, который завершал предыдущий эпизод. Он отвечает собеседнику, глядя в камеру.

Феллини. Нет, еще нет, но я сделаю его, потому что это тот фильм, который я считаю самым главным. Я сделал все, чтобы мой персонаж обрел плоть... и вот... Часто у меня было ощущение, что я и на самом деле знаком с Масторной... но потом он снова ускользал от меня...

Неподалеку от старого производственного корпуса молодая блондинка делает знаки Феллини. Это скрипт-гёрл Марина Боратто.

Рядом с ней — богатырь Гасперино, рабочий из операторской группы в команде Феллини.

Подошедший к ним, но остающийся за кадром Феллини приветствует Гасперино и представляет ведущему свою сотрудницу.

Голос Феллини. А, привет, Гасперино...

Гасперино. Добрый день, дотто!..

Голос Феллини. Разрешите представить вам мою помощницу, синьорину Боратто.

Улыбаясь, Марина здоровается с ведущим.

Марина. Как дела?

Голос ведущего. Здравствуйте, синьорина Боратто, счастлив познакомиться с вами!

Гасперино вынимает из кармана куртки ключ, вставляет его в замочную скважину и открывает дверь производственного корпуса.

Г а с п е р и н о. Ну что, дотто?.. Есть добрые новости? Будем мы делать этот фильм?

Производственный корпус «Чинечитта». Интерьер. День

Марина заводит Гасперино и Феллини внутрь помещения, где размещен весь материал по «Масторне».

Ф е л л и н и. Вот оно. Это кладбище Масторны, нечто вроде кладбища снов, кладбища замыслов. Смотрите, вот эскизы самолетов, башен, вот костюмы 20-х годов. Все это вызывает во мне странное ощущение, что-то похожее на угрызения совести. Словно на меня смотрят миллионы глаз и ждут...

Феллини направляется в большую полутемную комнату, украшенную целым набором запыленных вещей, собранных для фильма: в строгом порядке развешанные костюмы, модели самолетов, гигантские фотографии, груды зонтов, чемоданов, баулов, манекенов, эскизов.

Даже Марина осматривается здесь с любопытством, она подходит к длинному ряду вешалок с костюмами и, раздвинув их, внимательно рассматривает один. Затем берет эскиз с изображением площади и мрачных конструкций на ней, которые мы видели в начальном эпизоде, и рассматривает его вблизи. Феллини за кадром поясняет.

Г о л о с Ф е л л и н и. Это площадь, на которой приземлился самолет. Я хотел, чтобы было ощущение полной чуждости, эдакой немецкой площади. Для меня нет ничего более чужеродного, чем дух немецкого города...

Марина рассматривает другой эскиз, непохожий на первый, но такой же мрачный.

Феллини извлекает откуда-то курчавую голову юноши, сделанную из пластика.

М а р и н а *(за кадром)*. А эта голова? Чья она?

Феллини вертит в руках безупречно сработанную голову.

Ф е л л и н и. Это голова самоубийцы. В фильме есть эпизод, в котором несколько человек кончают с собой, выбрасываясь из окна. Этот прыгнул головой вниз.

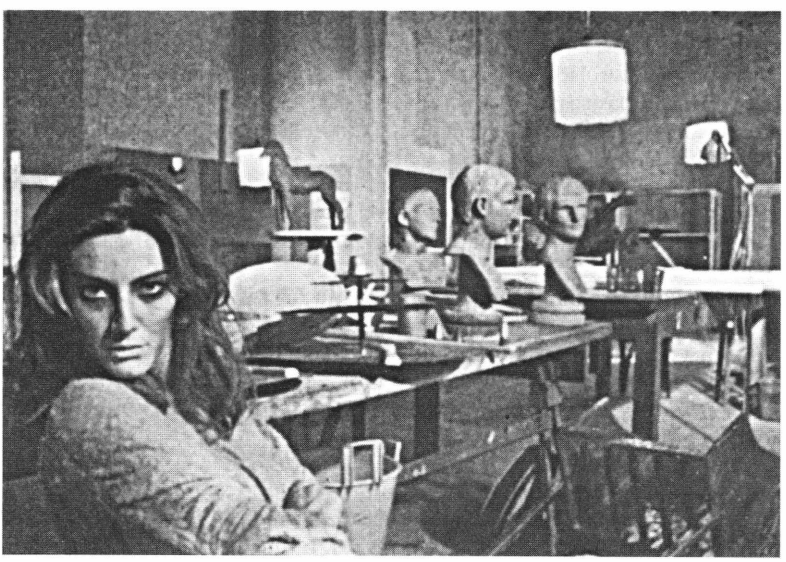
Феллини запускает механизм, устроенный внутри слепка и воспроизводящий рассечение черепа, — из него брызжет белое вещество, имитирующее мозги.

Прикрывшись рукой, Марина с гримасой напускного отвращения прикасается к раскроенному черепу.

М а р и н а. Фи-и-и-и!..

Долгая панорама продолжает обзор огромного помещения, до отказа набитого реликвиями Масторны, а Феллини комментирует.

Г о л о с Ф е л л и н и. В данный момент Масторна еще не прибыл, но все готово к его приему... Ну, поглядим... Пока же я работал над новым проектом...



Колизей. Натура. Ночь

На фоне свинцового, грозового неба, в неверном закатном свете высится темная громада Колизея.

Голос Феллини. ... Другое путешествие... путешествие во времени...

Меж аркадами рассеивается призрачная желтая иллюминация.

Бесконечный поток уличного движения — машины едут с зажженными фарами.

Панорама с высокой точки до полного погружения в черноту арены внутри самого Колизея.

Голос ведущего. Колизей. В этой преисподней Рима Феллини в краткие свободные часы наблюдал жизнь бродяг — в поисках аналогий или различий между современным Римом и Римом эпохи Нерона. Новый фильм Феллини — вольное переложение «Сатирикона», знаменитого романа Петрония. Автор романа в своих ночных блужданиях тоже часто приходил сюда и разглядывал древних предшественников мрачных обитателей этих мест, тех, кто и поныне населяет эти развалины.

Под аркадами движутся странные существа. Они бредут вдоль стен, внезапно забиваются в темные закоулки, едва заметив присутствие кинокамеры, в испуге прячутся за колоннами.

Это в большинстве своем особы мужского пола. Некоторые из них молоды. Проходя мимо, они выказывают нарочитое безразличие, на лицах многих — дерзкое выражение звериной агрессивности.

У колонны торговка наполняет землей полиэтиленовые пакеты. Увидев нас, она объясняет.

Старуха. Это прах...

Голос Феллини. И что с ним делать?

Старуха. Я продаю его американским туристам, у меня его многие просят. Некоторые лечатся им от ревматизма... как настоем...

Старуха удаляется с пакетом в руке, в другой у нее — лопатка, чтобы набрать очередную порцию земли.

Юноша со светлым пуловером, наброшенным на плечи, подходит к своему другу, стоящему у стены. Показывая на камеру, бросает.

Первый юноша. И чего эти тут шляются?..

Его друг, не оборачиваясь, отвечает.

Второй юноша. Откуда я знаю! Целый вечер бродят тут со своими лампами. *(Затем лениво оборачивается к камере и, сделав вопросительный жест рукой, добавляет.)* Чего вам тут надо?

Мужчина с кривой улыбающейся физиономией — паппа — тщательно причесывает напомаженные волосы, ироническим тоном произносит в камеру.

Паппа. Вы ищете фольклор, а здесь его и нет. *(Продолжает за кадром.)* Они вам тут нарасскажут всяких историй, эти воры, мошенники, трансвеститы. А вообще-то тут никого нет. Лучше б вам вернуться восвояси.

Голос ведущего. Любопытство Феллини и его группы, казалось, не было вознаграждено. Кое-кто из обитателей Колизея по-дружески дал им понять, что не стоит упорствовать, что персонажи, которых они ищут, — литература, вымысел. Атмосфера же там была и вправду необычной. Какие-то тени копошились и шептались по углам. Этот огромный лабиринт казался населенным массой невидимых существ.

Какой-то синьор, всем своим видом отличающийся от остальных, в истерическом порыве оборачивается к Феллини.

Голос Феллини. Вы здесь каждый вечер бываете?

Синьор. А вам-то какое дело до всего этого?

Застывшие там и сям тени. Порой они перемещаются с места на место под высокими сводами арок.

В нашу сторону смотрит дивной красоты мальчик хрупкого телосложения, брюнет. Он подходит к камере и жалобно протестует.

Мальчик-брюнет. Я позову полицию!

Голос Феллини. Мне кажется, в этом нет нужды...

Голос ведущего. Этот молодой человек грозился вызвать полицию, если мы не уберемся.

Мальчик-брюнет. Мне не кажется уместным ваше присутствие здесь... К чему вам надо их беспокоить?

Голос Феллини. Да где они сами-то?

Брюнет указывает в глубину кадра позади себя.

Мальчик-брюнет. Откуда мне знать?.. Приглядитесь сами, вон там... А почему бы вам не вернуться в «Чинечитта»?.. Там их столько же...

Голос ведущего *(подводящего итог)*. Этот ночной мир всеми способами защищает свою частную жизнь и встречает в штыки любого чужака.

В глубине, в луче света, стоит странная фигура — длинные волосы, белое трико, красная рубашка. Человек как-то немотивированно двигается и смотрит в нашу сторону. Из своего угла он тщится исподтишка хоть на миг разглядеть женский силуэт в шубе.

Девушка в вечернем платье, возбужденная присутствием кинокамеры, подзывает подругу сомнительного вида с коротко остриженными волосами, которая, чтобы не быть узнанной, поворачивается к нам, зрителям, спиной.

Девушка. Эй, иди сюда!.. *(И комментирует уже для зрителей.)* Вот глупая, а?!

Трансвестит с грубыми чертами выбеленного лица, в белом парике, с меховой накидкой на плечах, кривляется, с жуткими ужимками усаживаясь на ступеньку.

Трансвестит. Зачем меня снимать? Чего вам надо? Лучше оставьте меня...

Группа трансвеститов, броско одетых и увешанных украшениями, ходит взад-вперед, как шлюхи в казино, демонстрируя себя перед кинокамерой. Одновременно они протестуют, выставляются, защищаются, шутят и беспрерывно говорят.

Второй трансвестит. Синьор режиссер, почему вы не наводите объектив на нас?

Девушка с короткими волосами по-прежнему подстегивает наше любопытство, закрывая рукой лицо, но уже с забавным, заговорщическим видом. Феллини ее подначивает.

Голос Феллини. Ты что-нибудь хочешь сказать? Да не прячься же!..

Третий трансвестит. Синьор Феллини, Альберто, Альбертоне хочет говорить. Он умеет имитировать.

Альбертоне с ярко подведенным лицом и разукрашенной головой похабно поводит языком, ничего не говоря.

Четвертый трансвестит. Да что они все тут из себя актрис разыгрывают, я вот другое скажу... Есть тут одна с круглой мордашкой, болгарка она, да, кажется, она из Болгарии... никак не вспомню, как ее зовут...

Колизей с обратной стороны. Тут тихо и темно.

Лишь в маленьких галереях спят, растянувшись на земле, несколько бродяг: они кажутся тюками тряпья и ветоши.

Один-единственный посетитель бывает здесь каждую ночь. Это человек с мешком.

Это о нем говорит Джульетта Мазина в своем интервью.

Джульетта. Это человек с мешком. Его тут все знают, потому что он всегда ходит с мешком за плечами, как... Дед Мороз.

Интервьюер. Санта-Клаус — у американцев.

Джульетта. Он носит с собой еду, одежду, теплые платки для бедняков, что живут тут в Колизее, под его сводами, в гротах.

Интервьюер. В гротах?.. И он всегда приходит именно в Колизей?

Человек с мешком останавливается у самого амфитеатра, склоняется над существом, замотанным в одеяло, кладет рядом с ним пакеты, бормочет ему слова утешения. Бедняга благодарно пожимает ему руку.

Джульетта. Да... всегда ходит сюда... он приходит и приносит с собой сострадание, которого тут никогда не водилось, никогда...

Интервьюер *(по-английски, объясняя американским зрителям фильма)*. Он приносит сострадание в эти места, куда сострадание никогда не доходило...

Человек с мешком отправляется дальше, неся помощь другим отверженным.

Джульетта. Я его хорошо разглядела, этого человека с мешком, когда играла Кабирию... Вы помните фильм «Ночи Кабирии»? Я тоже была несчастным и отчаявшимся существом, и однажды я встретила человека с мешком. Но сцену вырезали из фильма, не знаю, почему... Ночью Кабирия, совсем одна...

Эпизод, не вошедший в фильм «Ночи Кабирии»

Развалины вблизи древней Аппиевой дороги. Натура. Ночь. Рассвет

С детским удивлением, но и с опаской Кабирия разглядывает человека лет сорока, среднего роста, одетого почти элегантно, который идет в сторону развалин и кричит.

Человек с мешком. Горджано! Горджано! Это я, иди сюда!

Человек зажигает фонарик и направляет луч света на бедняка, тот, сонный, приподнимается на его зов из глубины своей пещеры.

Человек с мешком *(за кадром)*. Как поживаешь? Как дела?

Горджано выбирается из своей берлоги навстречу человеку с мешком, стоящему у входа.

Горджано. Ничего... Спасибо, синьор, ничего...

Человек с мешком. А Пьетро где? Спит?

Горджано. Его увезли в больницу два дня назад. Сказали, плохи его дела...

Человек с мешком *(за кадром)*. Ну, а ты? Чего тебе хочется?

Горджано *(плачущим тоном, с жалостью к самому себе)*. Чего хочется... Спасибо, синьор...

Человек с мешком наклоняется и протягивает Горджано одеяло.

Человек с мешком. Вот... Одеяло. Подойдет тебе? *(Затем спрашивает о его товарище.)* А в какую больницу увезли Пьетро?

Горджано *(за кадром)*. В больницу «Фатебене-фрателли».

Человек с мешком. Ладно. Когда будет время, схожу навещу его.

В глубине кадра на фоне бараков у кольцевой дороги в утренней дымке человек с мешком направляется к своей машине.

Пораженная Кабирия, подойдя к берлоге Горджано, спрашивает у него.

Кабирия. Э, это кто? Он что, из благотворительной организации?

Не замечая ее, Горджано укладывает свои обмотки.

Кабирия. Эй, я тебе говорю!

Но тот продолжает складывать пожитки.

Кабирия смотрит в сторону человека с мешком и бежит догонять его.

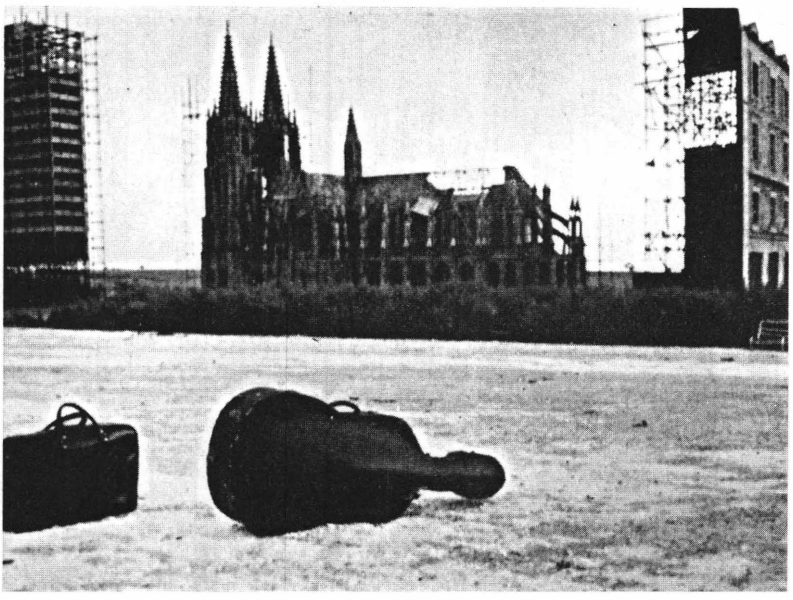
Кабирия. Вам помочь?

Человек с мешком *(не оборачиваясь)*. Нет, спасибо.

Кабирия. А куда вы теперь? Обратно в Рим?

Человек на минутку приостанавливается, чтобы поправить груз у себя за плечами.

Человек с мешком. Да.



Затем продолжает свой путь в сопровождении Кабирии.

К а б и р и я. А вы не прокатите меня в своей машине? А?

Не оборачиваясь, человек с мешком невозмутимо отвечает ей.

Ч е л о в е к с м е ш к о м. Ладно...

В автомобиле. Рассвет

Пикапчик едет с умеренной скоростью. За стеклами в серо-белесом свете занимающейся зари проплывают дома и храмы, стоящие вдоль дороги.

Человек ведет машину молча, сосредоточенно. Кабирия сидит рядом с ним. Она разглядывает его с хитроватой усмешкой и говорит.

К а б и р и я. Конечно, в Риме столько людей, которым грозит голодная смерть...

Человек ведет машину, не отвечая. На какое-то время Кабирия замолкает, смущенная, но потом снова отваживается.

К а б и р и я. А вы только ночами делаете вылазки?

Погруженный в свои мысли, он вежливо ей отвечает.

Ч е л о в е к с м е ш к о м. На всех, к сожалению, не хватает.

Смутившись, Кабирия смотрит на него.

Колизей. Форо романо. Натура. Ночь. Рассвет

Ночной план Колизея и медленная, долгая панорама с движения по руинам Форо романо в неверном свете зари.

Г о л о с Ф е л л и н и. Но бродяжничество среди этих развалин особого значения для меня не имело. Древние римляне остались в моем представлении точно такими же, какими я впервые увидел их в кино еще ребенком...

Итальянский провинциальный кинотеатр 30-х годов. Интерьер

На экране маленького провинциального кинозала показывают фильм о Древнем Риме. Разворачивающаяся перед нами сцена представляет колоннаду императорского дворца. Актеры одеты в белые, похожие на простыни туники; толстый слой грима превращает их лица в неправдоподобные, зловещие маски; играют они, следуя законам немого кино, с подчеркнутой напыщенностью, движутся же с чрезмерной быстротой.

Титры: «Остроприключенческий сюжет со стремительной интригой, дерзким умыслом; в сопровождении аккомпаниатора».

Прислонившись к колонне, молодой тучный император на языке пантомимы изображает жеманную веселость, алчно поглощая при этом виноградины, которые кладет ему в рот одна из куртизанок.

Двое неизвестных — спинами к камере — сначала направляются вперед, затем пятятся назад. Коварная императрица следует за ними явно «с дерзким умыслом», держа в руке высоко поднятый кинжал.

Заговор — налицо.

Меж тем в задымленном партере кинозала с десяток мальчишек предаются своим забавам, они кричат и валтузят друг друга.

Из-за занавески выглядывают усы скрывающегося там вышибалы. Этот здоровяк наконец выскакивает из своего укрытия, хватает одного из мальчишек и на весу переносит его на другое место.

На экране император по-прежнему поглощает виноград.

Внезапно куртизанка оставляет его и присоединяется к группе заговорщиков, которых таинственным образом становится значительно больше. В двух шагах от ничего не ведающего императора они предаются какому-то взвинченному и немотивированному танцу. В последний момент, на пределе нервного напряжения, наемный убийца, охваченный ужасом, вдруг отказывается исполнить предназначенное. Императрица и заговорщики толкают его, наседают на него сзади, но тот уперся, как мул, и ничем его не сдвинуть.

Напряжение в зрительном зале нарастает. Служитель кинотеатра тщетно пытается рассадить беснующихся мальчишек. Супружеская пара, не замечающая этой катавасии, не отрываясь, следит за происходящим на экране.

Тем временем распря в стане нерешительных заговорщиков достигает такого накала, что даже император замечает неладное. Словно истеричная отроковица, властитель швыряет в предателей горсть винограда и в своем порхающем на бегу пеплосе пускается бежать, как заяц, преследуемый гончими.

Коварнейшая же императрица в последний момент спасает положение. Введя окружающих в курс своих вероломных намерений, она с хищным взглядом выходит из-за колонн. Пытается сделать вид, будто все спокойно, и направляется к мужу, который хватает ртом воздух и бежит от нее в поисках защиты. У колоннады императрица догоняет его, как любящая супруга, обнимает за плечи и уводит.

Чувствуя себя, наконец-то, в безопасности, император с облегчением вздыхает и, обернувшись, даже показывает язык своим врагам.

Но коварная супруга спешит. На миг она отвлекает императора, указывая ему на что-то лакомое за кадром. Император с нетерпением хлопает в ладоши, прислонясь к колонне. В этот самый момент императрица проворно всаживает ему в спину огромный кинжал.

Крупный план — лицо императора в обрамлении жеманных кудряшек изображает тщетный крик изумления: «О!..»

Тучный император картинно плюхается — глаза вытаращены, язык свешен набок, по телу проходит судорога агонии.

Из глубины кадра, мимо величественных колонн императрица и ее спутник спешат навстречу будущему триумфу.

В долгой панораме по клокочущему кинозалу камера фокусируется на мальчике в матроске, сидящем на коленях у отца.

В автомобиле. Окрестности древней Аппиевой дороги. Ночь

Крупно — неподвижное лицо Джениуса, который дружески смотрит на Феллини, стоящего за кадром.

Голос Феллини. Профессор Джениус, ясновидящий, он очень проницателен, ему свойственна обостренная чувствительность. Сегодня вечером он установит контакт с присутствующими вокруг нас невидимыми существами. Вместе с автором сценария Бернардино Дзаппони мы совершим поездку по могилам древней Аппиевой дороги.

Лицо Джениуса, сидящего не переднем сиденье машины рядом с водителем, оживает. Автомобиль мчится по ночной Аппиевой дороге.

Джениус. Как поживаешь, Федерико? В самом деле, ты хорошо выглядишь. Все та же голова римского императора, да-да!.. А кстати, этот молодой человек за рулем, куда он нас везет?

Феллини *(за кадром)*. Он нас везет по Аппиевой дороге. А ты, Джениус, говоришь по-английски?

Джениус. Да, но мой английский очень плох, Федерико.

На заднем сиденье рядом с Феллини сидят Бернардино Дзаппони и Марина Боратто, скрипт-гёрл.

Феллини. Скажи-ка, сколько раз ты видел настоящих древних римлян?

Джениус отвечает со свойственным ему хвастовством, явно преувеличивая.

Джениус. Мм... Ну, много раз... Мне они совсем не нравятся. Очень грубый народ.

Дзаппони. А можешь сказать, как они выглядят, во что одеты?

Джениус. Ну, головы украшены розами, в ушах золотые серьги. Клоуны! Клянусь, никогда бы их к себе в дом не пригласил!

Дзаппони. А в какой ситуации ты их видел, что они делали?

Джениус. Они все время ковыряли то в носу, то в ушах. Правда, клянусь вам. Такие смешные типы...

Все смеются. Марина шутливо спрашивает.

Марина. А кто-нибудь из них хоть немножко на меня походил?

Джениус. Да, одна весталка, Лавиния.

Феллини *(за кадром)*. Ты изменил прическу?

Сняв шляпу, Джениус кокетливо поправляет челку.

Джениус. Да, да, тебе нравится? Это называется «английский тупе». Сделался на десяток лет моложе!

В кадре — водитель за рулем.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Джениус, посмотрим, что ты умеешь. Поговори-ка с водителем.

Джениус поворачивается к водителю.

Д ж е н и у с *(водителю)*. Я абсолютно уверен, что у вас связь с замужней женщиной. Разве это не так?

Водитель растерянно трясет головой.

В о д и т е л ь. Э... да.

Д ж е н и у с *(за кадром)*. Думаешь, я хоть раз ошибся? *(В кадре.)* Когда-то... переведи, Федерико... я путешествовал по всему свету... *(Джениус стягивает с себя огромный перстень.)* Посмотри, посмотри на этот перстень...

Голос Феллини, который синхронно переводит слова Джениуса.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Он говорит, что этот перстень ему подарил Джильи, знаменитый тенор. А тот, другой, — Муссолини.

Джениус стягивает с пальца другой перстень.

Д з а п п о н и. Правда, ты был знаком с Муссолини?

М а р и н а *(перебивая)*. О, он знал Муссолини?

Д ж е н и у с *(явно важничая)*. Да, мы встречались несколько раз... Он мне часто звонил. Очень амбициозный был человек... очень. Я ему говорил, что его убьют. Да, правда, говорил, что он будет убит самым натуральным образом, как в трагедии.

Феллини заметил то место, которое искал, и показывает его другим.

Ф е л л и н и. Почему бы нам тут не остановиться? Да... Где мы?.. У могилы Цецилии Метелла?.. *(Водителю.)* Останови, останови машину.

Древняя Аппиева дорога. Натура. Ночь

Джениус в наброшенной на плечи куртке идет вдоль Аппиевой дороги между могилами и разрушенными колоннами, в руках у него прутик, с каким обычно ходят экстрасенсы.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Прекрасный вечер, тебе не кажется, Джениус?

Тот опускается на колени и проводит рукой над землей.

Д ж е н и у с. Я ощущаю присутствие... Их много.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Что, сильная вибрация?

Начинает накрапывать дождь.

Д ж е н и у с. Черт, дождь! Скажи моему секретарю, чтобы он принес мне зонт.

Секретарь подбегает с раскрытым зонтиком. Джениус на корточках продолжает обследовать землю.

С е к р е т а р ь. Вот ваш зонтик, маэстро. Сосредоточьтесь. На какой глубине, вы полагаете, они залегают?

Камера выкадровывает их двоих. Затем фокусируется на руинах.

Д ж е н и у с *(за кадром)*. Где-то около двадцати метров.

С е к р е т а р ь *(за кадром)*. И что, вы думаете, там есть?

Джениус теперь гладит камни руин. Местность пустынна. Возникает магическое ощущение остраненности.

Д ж е н и у с. Ощущаю кости... старые кости... возможно, зверей... даже, я сказал бы, львов...

С е к р е т а р ь *(за кадром)*. Львов?

Д ж е н и у с. Да, львов.

С возбужденного медиума сваливаются куртка и шляпа. Он торопливо подзывает стоящую у машины Марину и подводит ее к руинам.

Д ж е н и у с. Марина! Марина, приблизься! Нужны твои флюиды. Ты весталка, девственница...

Марина следует за ним, улыбаясь, будто в чем-то уличенная.

М а р и н а. Но какая в этом нужда?

Джениус берет руки Марины в свои ладони, крепко сжимает, утыкается в них лбом, как бы понуждая стать проводниками ее таинственных флюидов.

Д ж е н и у с. Приблизься, ибо мне одному этого не сделать. Это очень опасно, после этого я теряю сознание, а у меня нет с собой камфары!..

Вступает голос Феллини, перекрывающий на какое-то время их диалог.

Г о л о с Ф е л л и н и. Тут необходим заряд флюидов, исходящих от девственницы.

Д ж е н и у с *(продолжает)*. Приблизь лицо к моему лицу. Господи, насколько же ты разряжена!

М а р и н а *(перебивая)*. И что я должна делать? Как это — разряжена?

С е к р е т а р ь *(за кадром)*. Прошу вас, синьорина, задавайте ему вопросы.

Джениус в возбуждении продолжает прижиматься к Марине.

Д ж е н и у с. Ты чересчур много занимаешься любовью. Слышишь?.. Я чувствую твою шишковидную железу... Спрашивай меня... ну, спрашивай же... как я страдаю!

М а р и н а. Но я не знаю, что я должна спрашивать. Что ты ощущаешь, скажи!

Д ж е н и у с. Я ощущаю трупы...

М а р и н а. Тр... Трупы?

Д ж е н и у с. Да, трупы...

Преклонив колени, он продолжает сжимать руки Марины.

М а р и н а *(за кадром)*. Трупы — чьи?

Д ж е н и у с. О господи, как же я стражду! Как же я стражду, господи!

Крупный план Марины.

М а р и н а. А теперь что ты чувствуешь? *(Обращаясь к остальным.)* И вы тоже у него спрашивайте!

Двое молодых людей из съемочной группы, опираясь на машину, наблюдают эту сцену с безразличным видом.

Участвуя в эксперименте, Марина испытывает смущение, вместе с тем она оживлена.

Д ж е н и у с *(за кадром, в тревоге)*. Там сырость... словно погружаешься в воду...

М а р и н а. Сырость?

Д ж е н и у с *(за кадром)*. Я вижу огромных черных угрей...

М а р и н а. Как это — угрей? Каких черных угрей?

Д ж е н и у с. Глубина пять метров...

В недоумении Марина оборачивается к Феллини, стоящему за кадром.

М а р и н а. Федерико, что я должна делать?

Тяжело дыша, Джениус валится на землю.

Д ж е н и у с. Вилла... с прекрасным садом.

Он копошится, стоя на четвереньках, щупает землю. Он в трансе.

Д ж е н и у с *(произнося слова по слогам)*. Вил-ла... До-зо-ли-на...

Секретарь с раскрытым зонтиком пытается сообщить присутствующим об открытиях маэстро, переводя его слова на английский.

С е к р е т а р ь *(по-английски)*. Это семья патрициев.

Джениус по-прежнему лежит ничком.

Д ж е н и у с. Семья Флавиев.

С е к р е т а р ь *(по-английски)*. Семья Флавиев.

Д ж е н и у с *(за кадром)*. Восемь мужчин и три девушки.

С е к р е т а р ь *(по-английски)*. Восемь мужчин и три девушки.

Д ж е н и у с *(за кадром)*. Без глаз.

С е к р е т а р ь *(по-английски)*. Без глаз.

Джениус по-прежнему лежит ничком.

Д ж е н и у с. Они ослеплены императором.

С е к р е т а р ь *(по-английски)*. Они ослеплены императором.

Джениус с блуждающим взглядом поворачивается к присутствующим и торжественно произносит.

Д ж е н и у с. Вспять... еще более вспять... еще...

С е к р е т а р ь *(за кадром, по-английски)*. Он говорит, что следует вспять, в прошлое... во времена Республики.

Руины глазами Джениуса, голая земля.

Д ж е н и у с *(за кадром)*. Вот они!.. Три брата!..

С е к р е т а р ь *(за кадром, по-английски)*. Он говорит о трех братьях, убитых в войнах с сабинянами.

Из глубины кадра выступают в тумане три фигуры, облаченные в тоги.

Бар «Метрополитана». Интерьер. День

Феллини и его группа входят в бар «Метрополитана», расположенный рядом со станцией метро.

Оператор приближается к худому, бледному господину, на вид интеллектуалу, наставляет на него объектив, выкадровывая его. Этот господин в беретике пьет чай у стойки.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Добрый день, профессор, как поживаете?

П р о ф е с с о р. О, добрый день, а вы как?

Ручная камера попеременно фиксирует то Феллини, то профессора, то других участников, включающихся в действие.

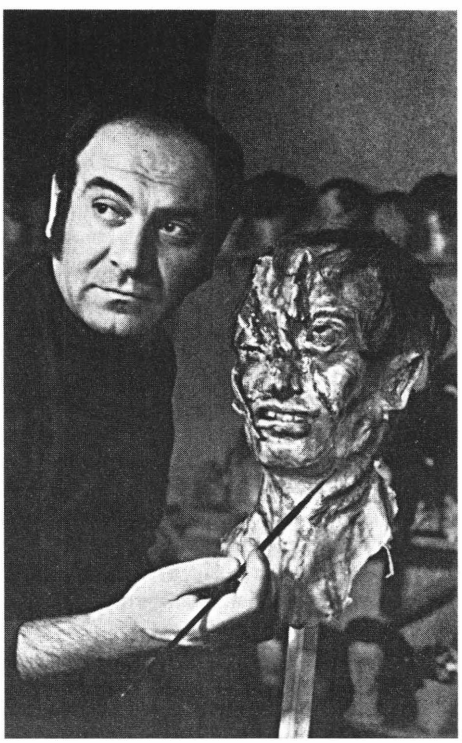
Ф е л л и н и. Хорошо! Разрешите представить вам нашего оператора Паскуалино Де Сантиса. Беспокоиться не стоит, он все сделает наилучшим образом! Это Марина Боратто, наша скрипт-гёрл.

М а р и н а. Приветствую, профессор!

П р о ф е с с о р. Очень приятно.

Профессор пожимает Марине руку, возвращается к стойке, Феллини же тем временем его спрашивает.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Вам не по душе сниматься? Допивайте пока свой чай, профессор!



Профессор быстро вытирает губы бумажной салфеткой, поправляет свой беретик.

П р о ф е с с о р. Нет, нет, не беспокойтесь, я готов. Что, уже можем идти?

Феллини и профессор направляются к метро, а оператор продолжает их снимать.

Ф е л л и н и. Вы знаете, профессор, я полагаю, что эта поездка в метро поможет мне найти необходимую атмосферу для моего фильма. Для меня метро... *(Операторам.)* Не снимайте меня со спины — будет же видна моя плешь!.. Метро — это те же катакомбы... *(Крупный план профессора, кивающего на ходу головой в знак согласия.)* Катакомбы, что залегают в самом чреве Рима... *(Группа операторов и осветителей спускается вниз по лестнице, ведущей в метро, опережая Феллини с профессором.)*

С вашей помощью, профессор, я надеюсь обнаружить кое-какие вещи, которые мне будут очень полезны... *(За кадром.)* Вы так не думаете?

По стене скользят тени спускающихся вниз Феллини и профессора.

П р о ф е с с о р *(за кадром)*. Конечно... Вы, разумеется, должны знать, что под этим метрополитеном залегают очень интересные для нас вещи... *(На стене под сводом движутся тени Феллини и других участников.)* Там покоятся следы того мира, который предшествует собственно Риму. Но эти следы залегают пластами, иначе, чем Афины или Коринф. *(В кадре.)* Здесь, к примеру, имеется четыре уровня залегания...

Пока профессор углубляется в свои объяснения, указывая Феллини на тоннель метро, в кадре появляется группа людей на платформе.

Ф е л л и н и. Извините, профессор... четыре залегания?

П р о ф е с с о р. Да, четыре. Два сверху и два снизу...

Группа людей переминается на перроне в ожидании поезда.

П р о ф е с с о р *(за кадром)*. А теперь, синьор Феллини, не угодно ли будет пройти на минутку вот сюда? Я хотел бы показать вам нечто, что я отметил, когда приехал в Рим в 1948 году...

Профессор направляется к стене туннеля и, наклонившись, указывает Феллини на какую-то определенную точку. Заинтересованные, члены группы приближаются к ним.

П р о ф е с с о р. Как вы видите, в этом месте плитки немного отделены...

Ф е л л и н и. Где? Покажите...

П р о ф е с с о р. Здесь. Видите?

Ф е л л и н и *(оператору)*. Паскуалино, сними-ка крупным планом.

Оператор по указанию Феллини перемещается на нужное место. Склонившись у стены, профессор продолжает свои пояснения. Феллини и Марина слушают его.

П р о ф е с с о р. Видите, тут этот камень с характерными знаками-метками. Здесь различим туф. Ведь, как вам известно, туф в этих краях очень интересен сам по себе, поскольку имеет особые отличительные черты, которые делают его сразу узнаваемым.

Ф е л л и н и *(перебивая)*. Смотрите в камеру.

Сам же вполголоса говорит с Мариной.

М а р и н а. А что он сказал о четырех залеганиях?

Ф е л л и н и. Два под нами и два сверху.

При звуках приближающегося поезда профессор оборачивается и смотрит в туннель...

Из глубины туннеля на скорости приближается поезд.

В поезде метро

В вагоне сидящий напротив Феллини профессор продолжает свой рассказ.

П р о ф е с с о р. В некоторых зонах обнаружено до семи залеганий различных цивилизаций — и все в многочисленных проявлениях...

Сидящая позади него Марина перебивает.

М а р и н а. Сколько, до семи залеганий?

П р о ф е с с о р. До семи, дорогая моя...

Феллини и оператор рядом с ним поворачиваются к профессору.

Ф е л л и н и. Профессор, не могли бы вы говорить чуть громче? Шум поезда перекрывает ваш голос... И смотрите, пожалуйста, в объектив.

Профессор продолжает пояснения.

П р о ф е с с о р. Здесь был знаменитый домус Ауксилиа — дом Ауксилия... Там — форо Сегесто и термы императора Траяна, возведенные на античном храме Латоны... В данный момент мы проезжаем по некрополю Адриана, в котором было четыреста восемьдесят захоронений... В каждой могиле стояла ваза с пищей для мертвых — хлеб и... Как это по-итальянски?.. Турецкий горох с волчьими бобами...

От изображения профессора в окне вагона камера перемещается на боковую панель поезда, идущего сквозь туннель.

П р о ф е с с о р *(за кадром)*. Сейчас мы находимся под Сан-Паоло Фуори ле Мура, принадлежавшим английской церкви... еще до Реформации...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. В каком-то смысле это скорее путешествие во времени, чем в пространстве. Так и кажется, что мы путешествуем вспять...

П р о ф е с с о р. Да... так и есть...

Внезапно появляется вестибюль станции метро.

П р о ф е с с о р *(за кадром)*. А сейчас мы, должно быть, под виллой Гальбы... Сейчас мы в самом центре города импер...

Профессор на миг теряет нить разговора: сквозь окно проплывает вывеска на латыни — Викус Циприве (Кипрская улица).

Проскочив вестибюль, поезд вновь оказывается в туннеле.

Профессор снова онемел.

Грохот локомотива, прерываемый гудками; по пути вдруг мелькает пара призраков древних римлян.

Даже Марина взволнована их появлением.

Профессор оборачивается к ней.

П р о ф е с с о р. Что происходит?

Состав выскакивает из туннеля на следующую станцию.

В призрачном свете неоновых ламп у перрона в ожидании поезда движутся странные персонажи, одетые в костюмы древних римлян.

Матроны в разноцветных туниках. Группа легионеров, устало опирающихся на щиты и копья или развалившихся на скамейках. Мужчины в тогах поднимаются по лестнице.

Профессор смотрит в вагонное окно, смущенный, растерянный.

Панорама крупных планов по череде персонажей, которые хором скандируют короткие латинские изречения:

— Жребий брошен!

— Истина в вине!

— Имеющий уши да услышит!

— Теперь надо пить!

— Карфаген должен быть разрушен!

— Ваде мекум![4]

Поезд ныряет в туннель.

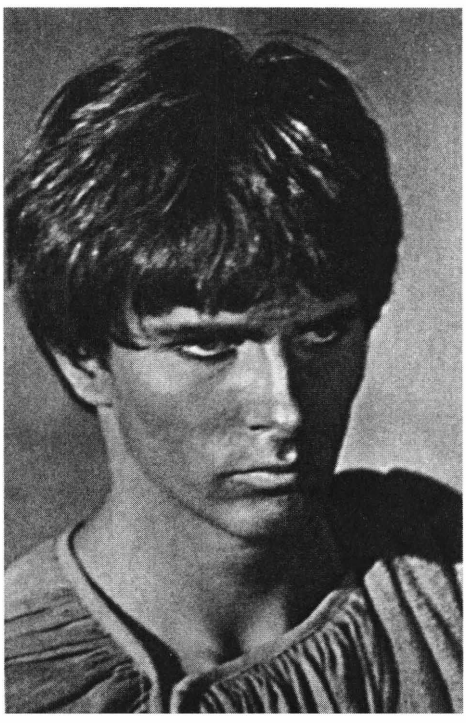
Силуэт машиниста в контражуре.

Профессор словно очнулся от сна. Обеспокоенный, он говорит Феллини.

П р о ф е с с о р. Если не возражаете, я на следующей станции выйду.

За кадром слышен довольный голос Феллини.

Ф е л л и н и. Разумеется... мы все выходим на следующей... Путешествие было очень интересным. Большое спасибо, профессор.



Древняя Аппиева дорога. Натура. День

Медленная съемка с движения по руинам Аппиевой дороги.

Г о л о с М а р и н ы. Всякий раз в поисках наиболее точной атмосферы своего нового фильма Федерико снова и снова везет нас на древнюю Аппиеву дорогу, где среди могил и призраков прошлого есть и живые, реальные призраки...

На камнях, широко расставив ноги, сидят несколько проституток; они рассеяны тут и там, словно элементы пейзажа.

Блондинка ограничивается тем, что смотрит на нас с улыбкой.

[4] Иди со мной!

Худая брюнетка поспешно удаляется, протестуя против того, что ее снимают, и закрывая голову курткой.

М а р г о л и н а *(на барийском диалекте)*. Ну чего вам всем надо, шли бы себе домой, к своим синьорам!..

Г о л о с М а р и н ы. Стоит приложить чуть-чуть фантазии, и эти проститутки из Чочарии и Болоньи с необычайной легкостью превращаются в их древних товарок, которые тоже часто посещали эти места... И если подойти поближе, то так и кажется, что слышишь их разговор на латыни...

Из дыма от костра внезапно появляется проститутка, одетая в платье древней римлянки. Приподняв одежды, она вихляет задом и скандирует изречения на латыни.

П р о с т и т у т к а. Сенаторы — достойные мужи, сенат — сборище черни! Добродетель — в середине! Третьего не дано! Гаудеамус игитур![5]

На дороге появляется грузовик. Останавливается, и из него доносится раскат грубого хохота.

Первая проститутка похабно высовывает язык.

Водитель и его спутники спрыгивают на землю.

Другие проститутки, одетые римлянками, хохочут, обнажаясь на ходу.

Парни с изумлением наблюдают за ними. Затем преображаются и они: теперь на них туники и латы римских легионеров.

Какое-то время они смущенно себя разглядывают, но вскоре от их нерешительности не остается и следа: со всей неудержимостью страсти они устремляются к женщинам.

Г о л о с М а р и н ы. Тут воистину происходит смешение прошлого с настоящим. Жаждущий любви шофер превращается в воина, алчущего добычи. Это какое-то помрачение ума... смещение по фазе...

С криками, воплями и смехом солдаты настигают проституток.

Некоторые женщины покорно отдаются натиску, другие шутливо отбиваются, плюются или строят презрительные гримасы, третьи же с яростным неистовством защищаются.

Вдоволь накуражившись над одной из шлюх, солдат, точно охотничья собака, припускается за другой.

Проститутка пытается сбить солдатскую прыть, выкрикивая на бегу.

П р о с т и т у т к а. Слабо́! Слабо́! Слабо́!

Легионер наконец настигает проститутку, вскидывает на спину, но почти тотчас же под ее тяжестью грохается вместе с ней на землю.

Другому солдату удается подмять под себя женщину, которая продолжает яростно отбиваться от него кулаками.

---

[5] Будем веселиться!

Третий оказался более удачливым: скорчившись у надгробной стелы, он сжимает в объятиях проститутку, которая стонет от удовольствия.

Первый солдат наконец-то водрузил свою добычу на спину и уносит ее с видом триумфатора.

Один за другим мужчины возвращаются к своей машине. Они все еще в одеждах легионеров. Отпуская шуточки и хохоча, они забираются в кузов. Водитель бросает в сторону проституток.

В о д и т е л ь. Вот бляди!

Грузовик трогается с места, набирает скорость, удаляясь от проституток, которые кричат вслед ему свои проклятия.

Дорога к Порто Сан-Себастьяно. Натура. День

Ворота Сан-Себастьяно с точки зрения подвижной камеры, которая приближается и медленно застывает, фиксируя входную дверь виллы Мастроянни.

Г о л о с Ф е л л и н и. Знаете, кто живет тут, в самом начале Аппиевой дороги? Мой друг Марчелло Мастроянни... Нам всегда было в радость работать вместе. Нагрянем-ка к нему... Как-никак, он настоящий римлянин... со всеми достоинствами и недостатками древних римлян...

Сад виллы Мастроянни. Натура. День

Лицо Чезарино, секретаря Мастроянни, который церемонно приветствует Феллини.

Ч е з а р и н о. Дотторе! Какая честь... мы ждали вас!

Стоя рядом с оператором, Феллини отвечает на приветствие.

Ф е л л и н и. Чао!

Чезарино направляется к Мастроянни, стоящему в глубине сада.

Ч е з а р и н о. Дотторе, это синьор Феллини!

Мастроянни, стоящий с группой гостей, оборачивается, чтобы радушно приветствовать Феллини.

М а с т р о я н н и. Хэлло, Калаган! Один момент!

Феллини между тем со своей маленькой группой подходит к нему.

Ф е л л и н и. Чао, Марчеллино!

Ч е з а р и н о *(на ходу обращаясь к членам съемочной группы)*. Не топчите траву! Теперь в шубе?

М а с т р о я н н и. Чезарино, давай же сюда шубу!

Чезарино показывает ему шубу.

Ч е з а р и н о. Эту?

В промежутках, пока его фотографируют — Мастроянни снимается для рекламы — Мастроянни рассеянно и с заметными паузами отвечает на вопросы американской журналистки.

Ж у р н а л и с т к а. Синьор Мастроянни, в чем отличие латинской женщины от нордической?

Мастроянни позирует, стоя рядом с манекенщицей.

М а с т р о я н н и. Не знаю... во многом... в запахе, например...

Журналистка смеется.

Феллини тем временем дает указания оператору.

Ж у р н а л и с т к а *(за кадром)*. Может быть, латинская женщина больше мать, а нордическая, скорее, подруга?

М а с т р о я н н и. Да... именно...

В т о р а я ж у р н а л и с т к а. Какие десять книг вы взяли бы с собой на необитаемый остров?

Мастроянни пробует ответить.

М а с т р о я н н и. Э... на необитаемый остров?

Но фотограф его перебивает.

Ф о т о г р а ф *(за кадром)*. Марчелло, извини, ты не мог бы надеть шубу? Пожалуйста.

М а с т р о я н н и. О да... *(Обернувшись к секретарю, он бросает шутливую реплику на ломаном английском.)* Сизерен, шубу!

Чезарино подходит с шубой и помогает актеру надеть ее, фотограф продолжает снимать.

М а с т р о я н н и *(журналистке)*. На необитаемом острове, думаю, понадобились бы, скорее, пособия... Ну, как построить дом, как соорудить телеграф... вот такие вещи...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Молодец, Марчелло! Ты говоришь на отличном английском!

М а с т р о я н н и. Ну, да... на ужасающем!

Феллини обходит сад в поисках места для съемки.

Вторая журналистка не оставляет свой вопрос.

В т о р а я ж у р н а л и с т к а. Возможно, он и прав... Но, кроме шуток, разве вы не взяли бы с собой «Дон Кихота», «Моби Дика», «Мадам Бовари», «Войну и мир», «Давида Копперфильда» или Библию?

Фотографы снимают Марчелло, который демонстрирует шубу, принимая различные позы.

П е р в ы й ф о т о г р а ф. А теперь, Марчелло, шляпу.

М а с т р о я н н и *(журналистке)*. О да, именно Библию!

Фотограф выражает свое удовольствие, посылая Мастроянни воздушный поцелуй, и продолжает снимать.

П е р в ы й ф о т о г р а ф. Марчеллино!..

Мастроянни в шляпе из «8 ½» позирует с легкой скептической улыбкой.

В т о р о й ф о т о г р а ф *(за кадром)*. Сделай-ка другое выражение лица... более мужественное...

М а с т р о я н н и. Мужественное...

В т о р о й ф о т о г р а ф *(за кадром)*. Да, но одновременно и застенчивое...

М а с т р о я н н и. Мужественное и застенчивое...

В т о р о й ф о т о г р а ф *(за кадром)*. Да, мужественное и застенчивое. Нет, это чересчур...

Мастроянни терпеливо пытается удовлетворить фотографа, который в конце концов щелкает.

В т о р о й ф о т о г р а ф. Потрясающе!

Чезарино отправляется за другими элегантными и даже рискованными одеяниями — тут и вельветовые пальтишки, и шерстяные жакеты, и меховые шубы до полу. На ходу он выражает свой протест.

Ч е з а р и н о. Дайте же ему хотя бы поесть!.. *(Костюмерша показывает ему жакет.)* Нет, в этом он уже был.

Он берет пальто с меховым воротником и обращается к Марчелло.

Ч е з а р и н о. Это? *(Подносит ему.)*

Первая журналистка возобновляет атаку.

П е р в а я ж у р н а л и с т к а. Синьор Мастроянни, наши читатели хотели бы знать секрет вашей элегантности.

Мастроянни стоит рядом с манекенщицей.

М а с т р о я н н и. Какой элегантности?

Почти теряя терпение, он поворачивается к Чезарино, который наставляет его.

Ч е з а р и н о. Ты должен снять это пальто!

Ф о т о г р а ф *(за кадром)*. Ты что, хочешь снять пальто именно сейчас?

Мастроянни возобновляет разговор с журналисткой.

М а с т р о я н н и. Элегантность? Что бы это значило? Я не понимаю...

В т о р а я ж у р н а л и с т к а. Вы правы. Секрет вашей элегантности определяется одним-единственным словом: простота.

Чезарино протягивает Мастроянни стакан воды.

Ч е з а р и н о. Выпей, Марче...

М а с т р о я н н и. А, спасибо. *(Обернувшись к журналистке.)* Простота, простота...

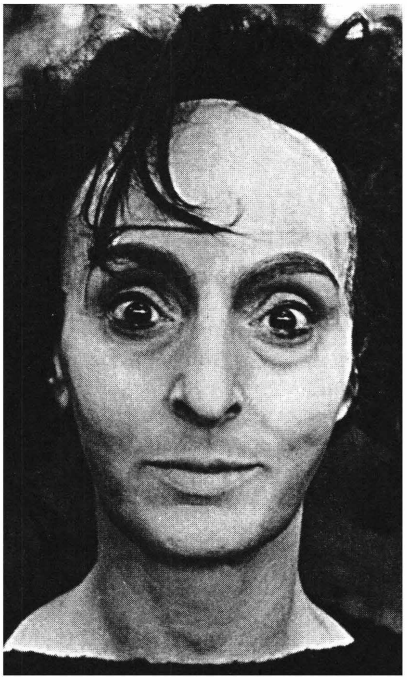
Мастроянни пьет и передает стакан манекенщице.

В т о р а я ж у р н а л и с т к а. Синьор Мастроянни, когда вы заметили, что безумно нравитесь женщинам?

М а с т р о я н н и. Ну, скажем, тогда, когда я заметил, что женщины нравятся мне самому.

П е р в а я ж у р н а л и с т к а. Но вы же самый знаменитый латинский герой-любовник!

Мастроянни усмехается.



М а с т р о я н н и. Мне несколько поднадоели все эти речи о латинском герое-любовнике... это слишком большая ответственность... В этом году уже тридцать лет, как я...

Говоря это, он подходит к другой манекенщице.

Фотографы продолжают щелкать, прыгая вокруг актера, словно обезьяны.

Журналистка продолжает талдычить свое про латинского героя-любовника.

П е р в а я ж у р н а л и с т к а. Но в любом случае это...

М а с т р о я н н и. Нет, хватит, это ровным счетом ничего не значит.

Экипированный во все кожаное, Марчелло направляется к бассейну и сталкивается там с Мариной — она в купальном костюме.

М а р и н а. Синьор Мастроянни, можно мне окунуться?

М а с т р о я н н и. Ну, разумеется.

Марина ныряет в воду и плывет, а Мастроянни шутливо комментирует.

М а с т р о я н н и. Суперкласс! Классно!

П е р в а я ж у р н а л и с т к а *(за кадром)*. Какой диеты вы придерживаетесь?

М а с т р о я н н и. Никакой особой диеты. Ем все что придется.

Марчелло подходит к Чезарино, который помогает ему снять кожаное пальто и облачиться в смокинг.

Ч е з а р и н о. Звонили Джина Лоллобриджида, София Лорен и Клаудия Кардинале. Перезвонят — что мне им ответить?

Феллини стоит рядом с оператором, который снимает Мастроянни.

Чезарино поправляет на Марчелло пиджак, а гример промокает выступивший на его лице пот.

М а с т р о я н н и. А ничего. И не нужно врать, мне никто никогда не звонит... Слышишь, Федерико, друг мой, отныне и впредь я буду числиться латинским героем-любовником!..

Марчелло чокается с кем-то бокалом шампанского.

Феллини обращается к оператору Паскуалино Де Сантису, который смеется над словами Мастроянни..

Ф е л л и н и. Вот теперь снимай его... Да что ты вечно смеешься?.. Сними его анфас. *(Шутя показывая на Марчелло.)* Этого латинского героя-любовника!..

За кадром голос женщины-гида.

Г и д. Это вилла знаменитой кинозвезды Марчелло Мастроянни! *(Голос гида прерывается сигналом клаксона.)*

На звуке клаксона Мастроянни говорит.

М а с т р о я н н и. Вы слышите?.. Автобус с туристами.

Он отходит, а Чезарино комментирует.

Ч е з а р и н о. Вот так каждый день. Сначала их везут в Колизей, потом в катакомбы, а после они приезжают сюда. «Ма-стро-янни! Ма-стро-янни!» Приходится выставляться напоказ!

Марчелло с бокалом в руке намеревается взглянуть с террасы виллы вниз, кого-то уже приветствуя.

Г и д *(за кадром)*. Сейчас вы видите героя «Сладкой жизни» — Марчелло Мастроянни! *(Возгласы туристов.)*

Набитый туристами автобус — с верхней точки.

Мастроянни отвечает на приветствия с бокалом в руке.

Длинная череда окошек, из которых высовываются пожилые американские туристки. Они издают вопли восхищения, посылают Марчелло воздушные поцелуи.

Улыбаясь, Марчелло принимает эту дань, в свою очередь посылая воздушные поцелуи почитательницам.

Феллини в задумчивости оглядывает Марчелло.

Голос Феллини. Его-то я и хотел взять на роль Масторны... *(Со спины — склонившийся у парапета террасы Марчелло.)* Персонажа, которого я искал повсюду. В надежде, что Марчелло тут будет очень кстати, однажды мы сделали развернутую пробу...

Павильон студии «Чинечитта»

Ассистент оператора хлопает хлопушкой — «чак!». На ней написано: «Проба Масторны».

Ассистент *(за кадром)*. Проба Масторны один!

Камера медленно фокусируется на Марчелло, сидящем в глубине павильона и берущем отдельные аккорды на виолончели.

Феллини *(за кадром)*. Опусти голову пониже, Марчелло. Голову ниже... Вы замолчите там, сзади?!

Феллини у камеры руководит пробой.

Феллини. Опусти голову... Стоп!

Марчелло сидит с запрокинутой назад головой, пока гример закапывает ему глазные капли.

Феллини *(за кадром)*. Закапай-ка ему капли в глаза. Почему у тебя все время красные глаза, Марчелло, в чем дело? *(Марчелло все еще под конвоем гримеров и костюмеров.)* И вот еще что, Марчелло... Поправь-ка усы — смотри, они все время сползают. Марчелло, я хотел тебе сказать, что ты не должен играть на виолончели что ни попадя...

Марчелло с видимым нетерпением.

Мастроянни. Да, я понял.

Феллини *(за кадром)*. Ах, Марчелли, я хочу, чтоб ты сыграл...

Голос *(за кадром)*. Хочешь кофе, Марче?

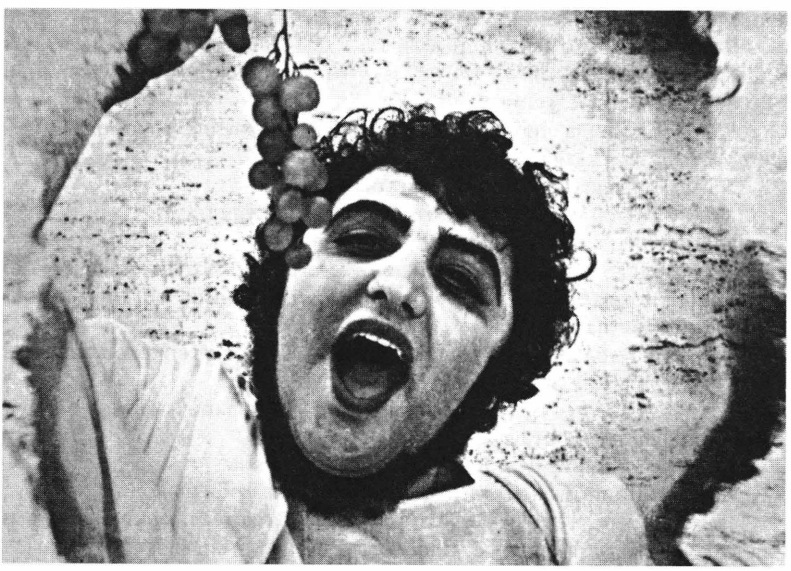
Феллини *(за кадром)*. Он не хочет сейчас кофе! Ты ему хочешь дать кофе именно теперь?

Мастроянни выглядит отупевшим от суеты вокруг него, оттого, что ему не дают ни на миг передохнуть, да и от натиска Феллини.

Мастроянни. Я-то спокоен! Я только тебя не понимаю, Федерико... То надо играть так, то иначе... *(Гримеру.)* Погодите минутку...

Феллини *(за кадром)*. Ты должен передать растущее ощущение ужаса, как если бы вдруг...

Продолжая говорить с Феллини, Мастроянни снова перебирает струны на виолончели среди столпотворения людей, что снуют вокруг, готовя пробы.



Так и кажется, что вся группа водит хоровод вокруг актера и режиссера. Феллини теряет терпение.

Ф е л л и н и. Да замолчите вы там хоть на минутку!

Теперь он пробует надеть шляпу на голову Марчелло, потом, тотчас же меняя решение, снимает ее.

Ф е л л и н и. Нет, шляпа мне не нравится, лучше без шляпы... Если надеть шляпу после? Отложи-ка ее...

Он кружит вокруг актера, наклоняется, не зная, куда его поставить, выходит из кадра, продолжая давать пояснения о персонаже, при этом говорит, словно фантазируя...

Г о л о с Ф е л л и н и. Послушай, Марчелло, ты все время смотришь в объектив... Я тебе уже говорил, что самое главное — это попытаться выразить чувство смятения оттого, что ты вдруг ощущаешь собственное предназначение... внезапно...

Его слова едва пробиваются сквозь гул и шум, которые стоят в павильоне.

Г о л о с Ф е л л и н и. ...Эта проба была крайне напряженной... Марчелло чувствовал, что я не в своей тарелке... его дезориентировала моя неуверенность... Были усы, парик, грим, но Масторны так и не было... Он по-прежнему скрывался... был неуловим...

Теперь Марчелло один в павильоне. Сидя за гримерным столиком, он говорит с Феллини, который где-то за кадром.

М а с т р о я н н и. Хорошо, я понял... Но когда я делал «Сладкую жизнь», разве я не был твоим персонажем? А в «8 ½» разве у меня не выходило?

Г о л о с Ф е л л и н и. Да, Марчелло, я знаю, но то были другие фильмы... и иные персонажи...

Сидя перед гримерным зеркалом, Марчелло, расстроенный, смиренный, продолжает говорить как бы про себя.

М а с т р о я н н и. Нет, Федерико... Это потому, что ты мне на этот раз не доверяешь... боишься, что ли, поверить, вдруг Масторна — это я... Вдруг я окажусь Масторной...

Площадка перед бойней. Ночь. Рассвет

На площадке перед бойней с первыми лучами зари появляется машина с зажженными фарами.

Г о л о с в е д у щ е г о. Мы встретились в пять утра — было еще темно, — как воры-заговорщики... Сюда, на римскую бойню, в старое здание, возведенное в эпоху Пия IX, Феллини приехал в поисках терпкого вкуса крови, римской свирепости, жестокости — того, что оказалось неистребимым на протяжении двух тысяч лет.

Автомобиль останавливается, черными силуэтами из него выходят члены съемочной группы. Выгружаются осветительные приборы, съемочная камера. Автомобиль отъезжает.

Мрачная и молчаливая, съемочная группа подходит к бойне.

Медленная панорама по огромному зданию, по сумрачному его контуру в неверном утреннем свете.

Раздается тревожный вой «скорой помощи».

Бойня. Интерьер. Рассвет

Кадры, что проходят в последовательности один за другим.

Темный коридор.

Поделенный на клети широкий загон под открытым небом.

Пустые, будто заброшенные, клети с открытыми дверцами.

Поминутно доносится леденящий душу вой скота.

Бесконечной длины внешняя стена здания — она розового цвета, выщербленная.

Длинная пустынная арочная галерея.

Возникает ощущение, что это место пыток. Пространство освещено зловещим желтым светом. Белые стены вымазаны кровью. Вдоль потолка проходит двойная металлическая арматура черного цвета с подвешенными на ней крюками на роликах. На полу в строгом порядке стоят деревянные топчаны, отделенные один от другого ширмами.

Кое-кто из скотобойцев курит в молчаливом ожидании.

Пара рабочих заталкивают в клеть стадо свиней.

Забойщик приступает к своему делу — он упирает пневматический молот в голову борова.

Потрошители в широких фартуках, окровавленных и грязных, затачивают огромные ножи, улыбаясь и отпуская шуточки перед кинокамерой.

На крюке роликового шкива проплывает подвешенная убитая свинья, которую подталкивает рабочий.

С этого плана начинается знакомство с некоторыми самыми знаменитыми персонажами Древнего Рима, чьи мраморные бюсты выставлены в музее Капитолия.

Изображения императоров, воинов, известных своей жестокостью матрон выступают из затемнения и, будто ожившие, выплывают на свет в ритме барабанного марша.

Этот своего рода краткий исторический экскурс завершается планом молодого погонщика на бойне, грубо кричащего в направлении не видимого нами стада свиней.

П о г о н щ и к. А-а-а-а-а! О-о-о-о-о-о!..

Мы снова под открытым небом неподалеку от загона.

Опирающийся на загородку клети сторож-здоровяк с плетью в руке оборачивается к окликающему его Феллини, что стоит за кадром.

Г о л о с Ф е л л и н и. Извините, вы не могли бы подойти на минутку?

Сторож подходит и останавливается перед камерой. На нем серая полотняная роба, наброшенная на плечи, из-под нее виден обнаженный торс.

Г о л о с Ф е л л и н и. Сдается мне, вы — римлянин!..

С т о р о ж. Да.

Г о л о с Ф е л л и н и. И в каком поколении?

С т о р о ж. Думаю, в восьмом или девятом.

Ф е л л и н и. Вы снялись бы в фильме?

Сторож уже готов ответить, но его товарищ, такого же крупного телосложения, с маленькими глазками на мясистом лице, вклинивается с явной издевкой.

В т о р о й с т о р о ж. Что? Этот-то? Который тут присматривает?

Он скидывает с себя головной убор, подносит руку к лицу, словно демонстрируя себя перед Феллини, тогда как голос ведущего перекрывает его слова.

Г о л о с в е д у щ е г о. Это истинные римляне с их голосами, которые не спутаешь ни с чьими другими, с их характерным римским выговором, с присущими им грубыми шутками. Они благодушны и в своих обидах, и в оскорблениях. Чувства же свои они выражают довольно неуклюже.

Коренастый молодой брюнет в сетчатой майке на мускулистом теле подходит к сторожу со свиными глазками. Оба шутливо выставляются перед камерой, обнимая друг друга.

М о л о д о й б р ю н е т. Вот они мы! Близнецы Кесслер!

Кто-то смеется над ними.

Жгучая нафабренная брюнетка, типичная римлянка, в серой робе на плечах, выступает вперед.

Ж г у ч а я б р ю н е т к а. Я работаю в шкурной секции.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. В какой секции?

Ж г у ч а я б р ю н е т к а. Это очень ответственная секция.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Ты не против того, чтобы сняться в кино?

Жгучая брюнетка отвечает отказом, но видно, что она просто набивает себе цену.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Возьми ее чуть в профиль.

Улыбаясь, женщина встает в профиль к камере.

Ж г у ч а я б р ю н е т к а. Так хорошо?

Ф е л л и н и *(за кадром)*. И с другой стороны.

Польщенная, она поворачивается другим боком.

Ж г у ч а я б р ю н е т к а. Ну, вот...

Цыган, торговец лошадьми, в шляпе и с фуляром вокруг шеи, появляется перед камерой и заявляет.

Ц ы г а н. Сейчас — пожалуйста. А в субботу я не могу.

Марина расспрашивает высокого детину с бледным лицом, в светлой рубахе и записывает в блокнотик его данные.

М а р и н а. Как вас зовут?

Д е т и н а. Торквато Либеро. Тридцати одного года.

М а р и н а. Где вы живете?

Мужчина удивленно смотрит на Марину.

Д е т и н а. Здесь, в Риме. Где ж мне еще жить?

Переход на молодого человека в спецовке механика.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А ты?

М о л о д о й ч е л о в е к. Нет, дотто, я из гаража.

Затем следует переход к тощему носатому типу с чубом, спадающим на глаза.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А ты?

Тот не проявляет заинтересованности.

Т и п. Я работал с режиссером Пазолини.

Теперь мы видим руку Феллини, водружающего на голову очередного верзилы лавровый венок, который подает ему реквизитор.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Проба... Дайте-ка мне венок... Попробуем вот так... Да, он ему весьма подходит. Примерим-ка на другого. *(Он надевает следующий венок на голову детине, которого расспрашивала Марина.)* Вот так... Смотрите сюда... Не жмет, не больно? Посмотрите-ка вот сюда... Слегка улыбнитесь... Встань-ка поближе к нему.

Детина подходит к своему напарнику. Оба они в смущении рассматривают друг друга, разражаясь затем смехом и шутливо шпыняя один другого.

Светлые, забрызганные кровью рубахи едва прикрывают дряблые торсы великанов.

Их товарищ за кадром комментирует.

Г о л о с. Дайте-ка им, дотто, по пол-лимона в рот!..

Сквозь голоса доносятся мычание и ржание скота.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Нет у меня сейчас лимона.

Руки Феллини в кадре снимают венок с головы более высокого детины и водружают на его товарища, у которого на голове уже сидит один венок.

Феллини обращается к тем двоим, близнецам Кесслер.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А теперь вы оба покажите-ка нам, что вам всегда сподручно было ходить в туниках и орудовать латами. *(Тому же, с двумя венками на голове, говорит.)* А ты смотри в аппарат, вот сюда...

Сторож со свиным лицом и молодой человек в сетчатой майке в восторге от задания Феллини и принимаются пинать и тузить друг друга.

М о л о д о й ч е л о в е к. А вот так, а?..

С т о р о ж. Мы справим все, дотто, как надо... Императоры, гладиаторы...

М о л о д о й ч е л о в е к. ...кабаны, львы... Все до единого!

Оба делают вид, что норовят ударить один другого головой в живот.

С т о р о ж. Мы и головами можем! Вот! Вот!

М о л о д о й ч е л о в е к. А вот так не желаете?

Молодой погонщик, которого мы видели вначале, когда он грубо смеялся, вмиг появляется тут, а продолжающие свою битву сторож и его напарник теперь облачены в костюмы гладиаторов — они в шлемах и в латах, со щитами и копьями, с боевыми сетями. Неумелые, они стараются изо всех сил, словно поединок разыгрывается всерьез, с криками кидаются друг на друга, раздавая беспорядочные тычки и изображая смертоносные удары.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Набрось на него сеть!

От разъяренных гладиаторов камера переходит к жгучей брюнетке, преобразившейся в ослепительную римскую матрону, что как безумная раззадоривает воинов.

Ж г у ч а я б р ю н е т к а. Убей его! Убей! Убей!

Марина подходит к первому выбранному Феллини сторожу.

М а р и н а. Это он, Федерико?

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Да...

Она приглашает сторожа следовать за ней.

М а р и н а. Проходите, проходите, не бойтесь.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Отведи его в гримерную, хочу посмотреть, что выйдет...

Он сам сопровождает парня, усаживает за гримерный столик.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А, здесь к тому же замечательная актриса Катерина Боратто, мать нашей скрипт-гёрл...

Сидящая в гримерной Катерина Боратто улыбается Феллини, который за кадром направляется к ней вместе с кинокамерой.

Г о л о с Ф е л л и н и. Привет, прекрасная Катерина! Как поживаешь?

К а т е р и н а. Чао... чао... Хорошо, Федерико. А ты? У тебя все в порядке?

Г о л о с Ф е л л и н и. Ты специально к нам приехала, а? Замечательно, замечательно...

Марина целуется с матерью.

К а т е р и н а. Чао, Марина.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Послушай, Катерина, ты говоришь по-английски?

Катерина продолжает говорить, глядя в камеру.

К а т е р и н а. Можно попробовать... Я только что оттуда, с бойни, и клянусь, что больше не буду есть мясо... Клянусь!..

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А вот мне всегда хотелось подметить тень жестокости в твоих глазах...

К а т е р и н а. Правда?

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Я думаю, Катерина, ты была бы великолепна в роли женщины необузданной жестокости... с чудовищными, садистскими повадками...

К а т е р и н а. Мммм...

Сражение гладиаторов в разгаре. Слышно их тяжелое дыхание, движения их не вполне убедительны, лица исполосованы красным анилином, имитирующим кровь.

Феллини за кадром подстегивает их к большей жестокости.

Г о л о с Ф е л л и н и. Вот так! Врежь ему!.. Не бойтесь, мечи все до одного тупые.

С т о р о ж - г л а д и а т о р *(за кадром)*. Да уж какой тут страх!.. Я не хуже самого Спартака!.. *(Напарнику.)* Иди-ка ко мне... Ну, иди же ко мне! Стакнемся!

Вокруг дерущихся прыгает молодой погонщик, сгибаясь пополам от истерического смеха.

Здесь также и Катерина, ставшая уже римской императрицей, в желтой тунике, со свирепым челом, обрамленным прядями волос, с вытаращенными глазами, что мечут взгляды, алчущие крови.

За кадром Феллини дает указания Катерине и гладиаторам, одновременно отдавая распоряжения оператору. Говорит он при этом быстро и нервно.

Г о л о с Ф е л л и н и. Вот, Катерина, смотри так... смотри... высунь язык... смотри, смотри сюда, Катерина...

Прищурив глаза, Катерина проводит языком по губам.

Ф е л л и н и *(оператору)*. Подойди ближе... подойди ближе!..

Крупным планом камера фиксирует гладиаторов, следя за их резкими, стремительными движениями.

Ф е л л и н и *(гладиаторам)*. Не ставь ему подножки... *(Оператору.)* Подойди ближе, еще ближе... Захвати того и другого, Паскуалино, веди камерой с одного на другого...

Проезд на Катерину, слышно, как Феллини дает ей указания.

С т о р о ж - г л а д и а т о р *(вступая)*. Что ты делаешь, отпусти! Не трожь!.. Отстань, отстань же!.. С тебя, негодяя, и убить станется...

Г о л о с Ф е л л и н и. Вот, вставай, Катерина, поднимайся, вот так... Более свирепо!..

Катерина поднимается в рост, взгляд у нее — устрашающий.

Сторож-гладиатор повержен на землю, он тяжело дышит, хрипит, над ним навис меч его противника.

М о л о д о й г л а д и а т о р *(за кадром)*. А теперь что мне делать? Взаправду его убить, что ли?

Г о л о с Ф е л л и н и. Я скажу тебе, я скажу тебе... Катерина, оттопырь большой палец вниз... Лицо еще свирепей, еще неумолимей...

Катерина медленно переворачивает ладонь большим пальцем вниз. Гладиатор наносит смертельный удар тому, кто за кадром.

М о л о д о й г л а д и а т о р. Умри, собака!

От молодого гладиатора камера переходит к погонщику и его напарнику в светлой рубахе, что покатывались со смеху.

Г о л о с Ф е л л и н и. Более чувственно... Вот так... как будто ты сама испытываешь наслаждение от крови.

Катерина изображает кровожадный экстаз: медленно качает головой, прикрыв глаза, на устах ее играет улыбка.

С т о р о ж - г л а д и а т о р. Ну, теперь черед твоей смерти!

М о л о д о й г л а д и а т о р *(за кадром)*. Да чего тебе от меня надо?

Г о л о с Ф е л л и н и. В чем дело? Что он сделал?

Сторож-гладиатор, лежа на земле, прикасается к своему уху, с удивлением смотрит на окровавленную руку, затем поднимается, бросая на своего приятеля-недруга взгляд, исполненный на сей раз неподдельной ярости.

С т о р о ж-г л а д и а т о р. Он и вправду меня убил!..

Пока раненый гладиатор, поднимаясь на ноги, по-прежнему с выражением детской обиды на лице, ощупывает свое ухо, вступает голос ведущего.

Г о л о с в е д у щ е г о. Знаете, что случилось? По совершенной случайности один из этих гладиаторов в ярости задел ухо другого... Тогда-то здоровенный детина, римский гладиатор, принялся хныкать, как ребенок...

Все собираются вокруг несчастного гладиатора, кто-то трогает его ухо, кто-то в общем замешательстве говорит свое, кто-то смеется.

Г о л о с Ф е л л и н и. Уверяю тебя, он это сделал не нарочно...

Сторож-гладиатор *(напарнику)*. Ах!.. Ох!.. Будь ты проклят!..

Феллини *(за кадром, обращаясь к кому-то)*. Принесите немного спиртного!..

Сторож-гладиатор *(напарнику)*. Вот если б ты мне в глаз попал... я бы тебя тогда уделал...

Молодой гладиатор *(за кадром, смеясь)*. Ну, сделай меня одноглазым!

Сторож-гладиатор. Ты дашь мне выпить или нет?

Конфликт сам собой рассосался. Шутя, все расходятся.

Молодой гладиатор. Это мне еще доктор говорил! *(Смеется.)*

Феллини *(за кадром)*. Это я тебе говорю!..

Раненый гладиатор с хмурым видом оглядывается под шутки и смех товарищей.

Камера снимает его крупным планом, кто-то дезинфицирует ему ухо.

Катерина и Марина прогуливаются вдвоем вдоль загона. Марина что-то записывает себе в блокнотик. Следом за Катериной идет портниха, на ходу подшивая край накидки, что наброшена поверх туники.

Помощник оператора с лесенкой на спине проходит перед камерой.

Приближаясь, камера застывает на статисте в черной тунике, который поглощает свой съемочный паек, сидя на земле напротив загона. У него большое фиолетовое родимое пятно на лице. Феллини за кадром его спрашивает.

Голос Феллини. Вкусно? Что там было?

Голос ведущего. По убеждению Феллини, это именно те лица, которые годятся для ролей гладиаторов, рабов, вольноотпущенников... Да, определенно, некоторые из этих мясников, этих не знающих жалости молодых парней, что забивают ежедневно свиней и быков, станут императорами и сенаторами в следующем его фильме...

Отблески гримерного зеркальца в кадре. Феллини дает пояснения гримеру, который накладывает последние штрихи на выкрашенное в красный цвет лицо первого сторожа.

Камера фиксирует сидящего рядом здоровяка, что примерял один из лавровых венков, того самого, с могучим обнаженным торсом и бледным лицом.

Феллини *(за кадром)*. Вот вместо того прекрасно подходит этот — гипсово-белого цвета... чисто маццарелла... Мы сделаем из тебя императора Коммода!

Держа руки на коленях, здоровяк сидит неподвижно, спокойно и индифферентно глядя в камеру.

Опустившись на колени, Марина с блокнотиком в руке что-то объясняет кому-то из съемочной группы.

Феллини *(за кадром)*. Катерина, лодыжка больше не болит? *(Ассистент оператора с камерой на плече выступает вперед, пока его черный объектив не заполняет собою весь кадр.)* Шторка!

Офис Феллини в «Чинечитта». Интерьер. День

Женщина средних лет типа «буфф» в броском одеянии рассуждает сама с собой у доски, увешанной фотографиями актеров, показывая то на одну, то на другую. Это Лина Альберти.

Лина. И эту знаю... и эту, да!.. Как же, мы с ней столько раз виделись... можно сказать... всегда...

Голос ведущего перекрывает голос Лины, которая изучает уже другую доску.

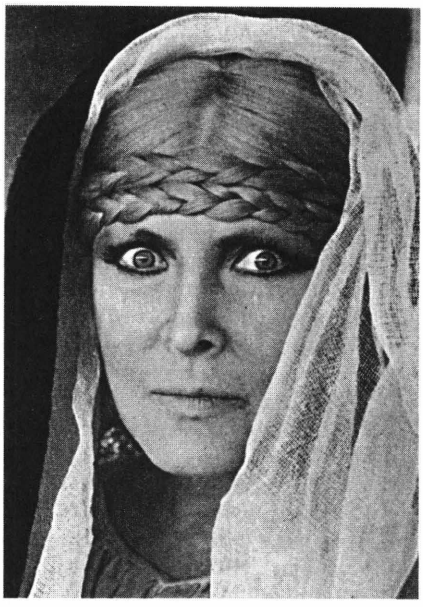
Голос ведущего. Сейчас мы в офисе Феллини, где самые разные люди предлагают себя в надежде получить роль. Эта синьора утверждает, что Феллини никогда не сделать хороший фильм, если он и впредь будет снимать лица стариков. Сейчас она читает одно из своих творений под названием «Молния — это автограф Бога».

Сидящая за письменным столом с книгой в руке Лина берется декламировать собственное стихотворение с напыщенной комической жестикуляцией.

Лина. ...Я шла против ветра недаром, и все же я спрашиваю: ведь на ярком экране свою роль я играла, день известности стоил месяца неудовлетворенности — так гибкий кустарник в молчании являл собою меж утесов божественную волю...

Феллини *(за кадром, перебивая ее)*. Хватит... Э-э-э... Мне не нравится...

Смущенная Лина упирается взглядом в Феллини и, как бы соглашаясь с вердиктом, говорит.



Л и н а. Вам не нравится...

Синьор робкого вида приветствует стоящего всю сцену за кадром Феллини, садится, надевает очки и принимается читать газету.

Г о л о с в е д у щ е г о. «Я хотел бы прочесть, синьор Феллини, — говорит этот господин, — потому что я ливанец», — и вправду начинает читать газету...

С ливанца — переход на дверь офиса, в которую кто-то беспрестанно стучит.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Марина, кто там?

В дверь просовывается маленькая головка какой-то пегой женщины, затем ее рука с фотографией.

С и н ь о р а. Вы позволите, ведь я ее уже послала...

Понятно, что чьи-то руки тянут синьору назад, и она скрывается за дверью...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Кто там? Что там происходит?

Женщина появляется снова, теперь ей удается войти в дверь, она протягивает фотографию.

С и н ь о р а. Извините меня, синьор Феллини, посмотрите...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Что это?

С и н ь о р а. Я хотела показать вам это фото...

Г о л о с в е д у щ е г о *(вступает женский голос)*. «Я портниха, — говорит эта синьора, — но я всегда думала, что мое истинное призвание — это осчастливить публику после трудового дня... *(В кадре — руки Феллини, которые постукивают о стол фотографией, переданной синьорой в корсете и черных чулках.)* Знаете, я немного занималась кино, работала машинисткой у продюсера, правда, через два дня меня уволили, потому что у меня искривление в пальцах и я постоянно путала клавиши»...

Карточка помещается в картотеку вместе с другими фотографиями.

Синьора демонстрирует свои пальцы.

С и н ь о р а. Хотя я попадала по клавишам... но, к сожалению, сбивалась... Вот потому-то...

Ливанец продолжает читать вслух газету.

Л и в а н е ц. «Революции, интриги двора, похищение детей. Отчаявшийся народ желал бы, чтобы я вернулся на трон в собственную страну»... Но она очень далеко, синьор Феллини. А у меня нет денег на билет. Поэтому не могли бы вы ради моей родины помочь мне?

За конторкой теперь сидит худышка с щербатыми зубами, с такими же, как мы видели у проституток на Аппиевой дороге. Новая посетительница повела решительное наступление на Феллини.

Х у д ы ш к а. В общем, синьор Феллини, я видела все ваши фильмы, потому-то меня вам не провести... Мне понятно, что вы на самом деле думаете о женщинах... Они должны оставаться девственными... по крайней мере до...

Следующим является брюнет. Непринужденно обращаясь к Феллини, он при этом небрежно жестикулирует.

Б р ю н е т. Вы, синьор Феллини, автор стольких фильмов, среди которых «Прощай, Африка»[6]... А не думали ли вы сделать фильм, к примеру, с таким названием: «Прощай, сельское хозяйство»? *(Словно престидижитатор, он вдруг выставляет стоявшего позади него сына, вращая его за плечи и представляя Феллини.)* Я хотел бы познакомить вас с моим сыном Орландо... Это феномен своего рода: он поет, танцует и даже свистит, как дрозд... Покажи-ка, Орландо, дотторе...

[6] «Прощай, Африка» (1966) — фильм Гуальтьеро Якопетти и Франко Проспери — *Прим. переводчика*

Орландо имитирует пение дрозда.

Одетый почти с элегантностью, некий синьор при черных усах и с характерной крысиной мордочкой из мультфильмов без околичностей приступает к делу.

У с а т ы й. Я явился сюда не для того, чтобы сниматься в фильме, а по другому делу. Чтобы поговорить о картине крупного художника.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. И что же ты хочешь с ней сделать?

У с а т ы й. Я хочу ее продать.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Но я не покупаю картины.

У с а т ы й. А я ее вам покажу.

Он достает из внутреннего кармана пиджака пакет с фотографиями картины, но в нерешительности не выпускает их из рук.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А чья это картина?

У с а т ы й. Художника, что покрупнее Рафаэля.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Кто же он?

У с а т ы й. Ммм...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Кто же этот художник, что крупнее Рафаэля? А? Как его зовут?

У с а т ы й. Э-э-э...

С сигаретой во рту, Усатый медлит, сбитый с толку натиском Феллини.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Как, ты говоришь, его зовут? Не слышу... Кто он?

У с а т ы й. Не могу вспомнить его имя...

Наступает очередь лысого синьора в белой маечке, что стоит с печальным видом...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Когда ты мне понадобишься...

Тот с готовностью откликается, говоря плачущим голосом.

Л ы с ы й с и н ь о р. ...Я так несчастлив... видите, я потерял свои волосы... мне так нужен парик... для меня тогда все изменилось бы...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. А почему ты пришел ко мне?

Л ы с ы й с и н ь о р. Я знаю, что вы могли бы мне его сделать... *(Он вытаскивает из кармана брюк пакет, достает из него клок волос и протягивает Феллини.)* Вот такого цвета... А форма головы... точно такая, как у Джонни Дорелли...

В двери снова показывается Усатый, который с проворством предлагает.

У с а т ы й. А виллу с бассейном?.. В двадцати километрах от Рима?..

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Нет!..

У с а т ы й. Это потрясающая вещь. Оплата в рассрочку на пять лет...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Не-е-е-т!..

У с а т ы й. Пожалеете.

Смирившись, он прощается и исчезает.

Ладная девица, похожая на служанку, безмятежно разглядывает Феллини, сидящего за письменным столом.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Вы актриса?

С л у ж а н к а. Простите, я не поняла...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Я спрашиваю, вы актриса?..

Комически утрируя светские манеры, она изрекает с напускной важностью.

С л у ж а н к а. Нет, я не актриса, но мне неоднократно давали небольшие роли на театре...

Красивая девушка-блондинка сидит на диване в офисе. Она жестикулирует и курит в манере вамп 30-х годов, обращаясь к Феллини заговорщическим тоном.

В а м п. Послушай, Федерико, тебе не кажется, что я подошла бы... ну... для чего-нибудь... в твоем фильме о Древнем Риме... где говорится... ну... о временах минувших?

Г о л о с в е д у щ е г о. Вечная старлетка...

В а м п. В общем... ну... в том самом... ну, я не знаю...

Оставив вамп, продолжающую разглагольствовать за кадром, камера — точно сам Феллини выпустил ее из поля зрения — фиксирует женщину экзотического вида, турчанку или черкешенку.

Ч е р к е ш е н к а. Вам не нужна танцовщица для танца со змеями? Или одни змеи? А может, вам нужен кто-то, говорящий по-арабски? А еще я очень хорошо готовлю.

В длинной панораме вдруг возникают служанка, вамп, черкешенка, облаченные в одеяния древних римлянок.

Черкешенка — снова в современной одежде — с уверенностью заключает.

Ч е р к е ш е н к а. Итак... именно я-то вам и нужна...

Сейчас очередь длинного юноши необычайной худобы, с рыжеватыми волосами. Он стоит посреди офиса, цепко сжав для упора руки, иначе б ненароком упал, настолько он худ.

Г о л о с в е д у щ е г о. А этот молодой человек, как раз он-то настоящий профессионал, с дипломом Академии драматического искусства, всерьез занимающийся театром. Сейчас он будет читать отрывок из пьесы.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Только поскорее, пожалуйста, у меня нет времени...

Юноша движется по комнате, с мимикой, достойной актера самодеятельной труппы.

Х у д о й ю н о ш а. Брррррр!.. Какой мороз! Я весь дрожу!.. Как будто иду сдавать экзамен... К тому-то все и сводится — надо решиться!

Без колебаний Феллини прерывает его.

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Ладно, я понял, понял... Сдается мне, что ты уже достаточно прочел... Молодец.

Церемонно раскланиваясь, юноша подходит к некоей блондинке; мы не успеваем ее рассмотреть, поскольку в дверь с шумом вламывается огромная бабища, которая радостно приветствует Феллини и садится рядом с ним.

Б а б и щ а. Чао, Федерико! Я знаю, что ты готовишься к фильму про древних римлян, а где ж тебе найти матрону лучше меня?!

Бабища продолжает разглагольствовать, между тем вступает голос ведущего.

Г о л о с в е д у щ е г о. Эта синьора говорит, что пришла не ради себя, но исключительно для того, чтобы показать двух своих сыновей.

Худой юноша продолжает говорить с дамой-блондинкой, очередь которой еще не подошла.

Двое тучных молодых людей, сыновья здоровой бабищи, начинают раздеваться, снимая с себя майки и напоказ надувая свои могучие бицепсы.

Б а б и щ а. Вот я и подумала о Ромуле и Реме...

Выступает, наконец, и загадочная дама-блондинка: это поэтесса. Она хорошо сохранилась, но вид у нее несколько зловещий, какой-то намыленный, как будто она подольше хотела бы оставаться молодой, с этим затейливым шиньоном на макушке — вроде торта. Она пристально, нахохлившись, смотрит из-под челки.

П о э т е с с а. Я тут приготовила небольшое посвящение, исполненное самых теплых чувств, великому режиссеру Феллини, самому великому режиссеру всех континентов на Земле...

Ф е л л и н и. О-о-о-о-о!! Что за посвящение?

П о э т е с с а *(за кадром)*. Это мое творение, изданное нашим великим издателем Капелли, содержит в себе все гуманистические и универсальные параметры...

Не слыша ни ответных реплик, ни вопросов Феллини, поэтесса столь же невнятно суесловит и дальше, а камера, как будто это взгляд режиссера, переключа-

ется на двух крепышей-колоссов, которые все еще продолжают себя демонстрировать. Тощий юноша с неподдельным восхищением дотрагивается до бицепса одного из них.

Мать, весьма удовлетворенная, обращается к Феллини.

Б а б и щ а *(перебивая поэтессу)*. Правда, красавцы, а? Один уже отслужил в армии... И оба они...

Ф е л л и н и *(за кадром, перебивая ее)*. Хорошие ребятки... *(Поэтессе.)* Ну, хорошо, говорите, говорите...

П о э т е с с а *(за кадром)*. Все гуманистические и универсальные параметры...

Женщина с ввалившимся лицом, довольно мрачного вида, в повседневном платье и накидке черного цвета на плечах, что-то говорит Феллини, пощипывая руки. Ее молящий голос и то, что она говорит, одновременно выказывают застенчивость и упрямство.

Появляется аккордеонистка.

А к к о р д е о н и с т к а. Синьор Феллини, я уже давно прихожу сюда, ведь для меня ваши фильмы — то же самое, что и музыка... Я бы хотела, чтобы вы прослушали мои песни, прошу вас. Будьте так любезны, прошу вас...

Ф е л л и н и *(за кадром)*. У вас с собой диск?

А к к о р д е о н и с т к а. Нет, у меня тут аккордеон.

Ф е л л и н и. Здесь?

А к к о р д е о н и с т к а. Да... *(И направляется к дивану за аккордеоном.)*

Ф е л л и н и *(за кадром)*. Тогда давайте побыстрей...

Она водружает на себя аккордеон...

Ф е л л и н и. Не тяжело?

А к к о р д е о н и с т к а. Нет... *(И возвращается к столу.)*

Ф е л л и н и *(за кадром)*. И как называется? Как называется песня?

А к к о р д е о н и с т к а *(за кадром)*. «Где ж ты, фортуна?»

Затем она перемещается к доске с фотографиями так, что теперь мы видим ее всю.

Аккордеонистка принимается наигрывать патетическую мелодию, вначале печальную, а потом все более душераздирающую.

Марина с любопытством робко заглядывает в дверь, входит в офис и слушает.

Стоя посреди комнаты, исполнительница выводит припев песни.

А к к о р д е о н и с т к а. «Фортуна, если ты есть, я чаю заслужить от тебя проблеск света, который ты мне подаришь и не обманешь...»

Марина переглядывается с сидящим за кадром Феллини, пряча язвительную улыбку.

Аккордеонистка в тишине офиса продолжает свое пение, потом вдруг срывается на крик, граничащий с плачем.

А к к о р д е о н и с т к а. «Где ж ты, фортуна?!! Когда придешь?!!»

Офис внезапно заполняется одновременно говорящими людьми. Камера переходит из одного угла комнаты в другой, запечатлевая всех присутствующих. Это и девушка, протягивающая Феллини коробку с фотографиями. И кудрявая дылда, которая движется, словно манекенщица на подиуме. Здесь и здоровяк юнец в очках, которого будто распирает от водянки, со своим братишкой. Тут и нарумяненная маска пожилой синьоры, похожей на индюшку.

Г о л о с Ф е л л и н и. Со стороны все это может показаться циничным и жестоким, однако ж, напротив... Я испытываю огромное влечение ко всем этим чудакам-персонажам, что всегда снуют вокруг меня и сопровождают от одного фильма к другому... Все они немного чокнутые, и я это хорошо знаю. Говорят, что у них есть нужда во мне, корысть, но истина заключается в том, что мне самому они нужны... Их индивидуальность избыточна, смешна, непредсказуема, но она просто не может не взволновать...

Звуки аккордеона и голос Феллини сливаются с голосами людей, заполонивших комнату.

Медленный отъезд тележки с камерой вмещает в кадр всех персонажей, толпящихся вокруг Феллини. Кто-то сидит на скамейке в коридоре, за стенами офиса, сосредоточенный и молчаливый. Кто-то курит, расхаживая взад и вперед. Какой-то карлик удаляется в глубь коридора. Девочка-блондинка старательно повторяет танцевальные па, разучивая шейк.

Слова песни, исполняемой аккордеонисткой, что вырываются из-за двери офиса, доводят тяготящихся долгим ожиданием присутствующих до состояния подлинного уныния.

А к к о р д е о н и с т к а. «Где же ты, фортуна?»

В волнении, с которым не в силах совладать, исполнительница отворачивается, словно желая спрятаться.

Коридор возле офиса Феллини. «Чинечитта». Интерьер. День

В глубине узкого, слабо освещенного коридора выступают очертания какого-то гигантского существа, вышагивающего тяжело и размеренно.

Кто-то из сотрудников выходит из-за двери в коридор и зовет.

С о т р у д н и к. Синьорина Марина!

Г о л о с М а р и н ы. Да...

С о т р у д н и к. Зайдите-ка на минутку...

Появившись в коридоре, Марина сталкивается с гигантом, который останавливается, опираясь рукой о косяк двери, точно без этого ему не удержаться на ногах. Это тунисец ростом более двух метров, с нарочитым выражением страдания на лице.

М а р и н а. Я могу быть вам чем-нибудь полезной?

Г и г а н т. Синьорина, я мог бы поговорить с синьором Феллини?

М а р и н а. Минуточку!..

Она проходит по коридору впереди гиганта, время от времени неуверенно оборачиваясь к нему, затем скрывается в офисе Феллини.

Гигант наклоняется к камере.

Г и г а н т. Добрый день, синьор Феллини, есть у вас работа для меня в вашем новом фильме? *(Чуть-чуть улыбается при этом.)*

Павильон «Чинечитта». Интерьер. День

В короткой желтой тунике и красной накидке на плечах английский актер Мартин Поттер пробуется на роль Энколпия[7].

Исполненный волнения, он ходит взад-вперед, отчаянно крича.

Э н к о л п и й. «Бездне земли не удалось меня поглотить. Не поглотило меня и море, которое готово было овладеть мной вместе с другими невинными жертвами. Я избежал правосудия. Мои руки запятнаны кровью. И вот я здесь в поисках прибежища, лишенный денег, изгой своего отечества, всеми покинутый».

Марина поднимается со своей скамеечки и подходит к английскому актеру, что-то спрашивает и записывает в свой блокнотик.

В отражении гримерного зеркальца мы видим кинокамеру, операторов и Феллини, которые снимают гримеров и парикмахеров, склонившихся над прическами двух актрис.

Одна из них в красной тунике и в обличье Мессалины разыгрывает сцену страсти — она впивается глазами в гримера с выражением неутоленной чувственности.

Другая актриса, в желтой тунике, также несколько преувеличивая свою страсть, откидывает голову назад, нервно проводя руками по плечам и шее.

На этом кадре появляются финальные титры, идущие и на других планах кинопроб к «Сатирикону». Под звуки мелодии хоровода из «8 ½» по экрану проходит вереница молодых людей. Одни, ликуя и веселясь, целуются с Гитоном, другие в молчании шествуют перед камерой. Тут же Феллини, который делает рукой какой-то знак римскому сенатору, а затем сосредоточенно смотрит в глазок кинокамеры.

Музыка.

Перевод с итальянского и предисловие Валерия Босенко

---

[7] Энколпий — главный персонаж фильма «Феллини-Сатирикон» (1969) в исполнении того же актера. Далее цитируется начальный монолог героя, зачин самого фильма — *Прим. переводчика*

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 13

Завещание Алекса широко опубликовали лишь несколько месяцев спустя. В газетах цитировали Элексу, которая трогательно заявляла, что «хотела бы еще на некоторое время остаться в их доме», и выражала надежду, что коллекцию картин Алекса удастся сохранить как «памятник Алексу». Однако отмечалось, что сама-то она направлялась в свой дом на юге Франции.

Теперь она стала очень богатой молодой вдовой, что едва ли могло ускользнуть от внимания более пожилой вдовы — Марии. В свое время та утверждала, что является единственной законной леди Корда, и одновременно претендовала на алименты, не обращая ни малейшего внимания на противоречивость своих требований. Теперь же, глядя, как богата стала Элекса, Мария решила, что пришло время заявить о своих правах на состояние. Предыдущий опыт общения с британской юридической системой ее ничуть не смутил. На сей раз она победит, ведь она же в конце концов звезда.

Кроме того, ей нравилось быть в центре внимания. В суде, полагала Мария, она сможет изложить свою историю, и наверняка ее красота и репутация звезды убедят всех. Она сыграет лучшую роль своей жизни, судьи будут ей аплодировать, как в былые времена, до того, как глупейшее изобретение звука положило всему конец, до того, как Алекс не только предал и оставил ее, но и стал более известным и процветающим, чем она сама.

Ее мучил вопрос, куда делись деньги Алекса. Мария всегда верила легендам о его богатстве. Она полагала, что где-то сокрыт клад Алекса: золото, платина, бриллианты, швейцарские франки. Она считала себя жертвой заговора, возможно, даже нескольких заговоров.

В ее жалобах была доля истины, но решать конфликт можно было только в суде, потому что никаких проявлений доброй воли, которые делали бы возможным полюбовное соглашение, не существовало. Вопрос был не только в том, кто имеет право называться леди Корда, и не только в том, где спрятаны несуществующие богатства Алекса, но и в том, в какой мере исполнители воли Алекса сочтут себя обязанными отдать предпочтение требованиям Марии, а не требованиям других лиц, упомянутых в завещании. Если они решат вопрос в ее пользу, то на них наверняка подадут в суд и Элекса, и адвокаты, представляющие интересы остальных лиц. Для моего отца это означало бы, что ему придется судиться с собственными детьми. В этих обстоятельствах представлялось естественным не обращать внимания на жалобы Марии, что полностью совпадало с желаниями Винсента.

Она взывала к Винсенту, она взывала к Золи, отправляла бесконечные письма из своей парижской квартиры, она следовала советам друзей и родных и в конце концов решила явиться в Лондон и предстать перед судом.

Золи уклонился от обязанностей распорядителя по завещанию, сославшись на слабое здоровье, и благоразумно вернулся в Калифорнию. У Винсента же та-

Окончание Начало см «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11, 12, 1998, № 1, 2, 3, 5, 6

кой лазейки не было. Правда, он подумывал о том, чтобы куда-нибудь удрать, но у него были жена и дети, и он решил «выдержать все это безумие».

Стоило Марии объявиться, как тут же начались неурядицы, потому что по некоторым документам ей было шестьдесят лет, а сама она утверждала, что ей не больше пятидесяти пяти. Винсента это возмутило. Однажды, еще до войны, он путешествовал вместе с Марией, которая тогда вышвырнула за борт паспорт, в котором был указан ее настоящий возраст. После этого возникло множество неприятных проблем с иммиграционными властями, так как она не смогла предъявить никакой документ, удостоверяющий личность. Мария родилась в один год с Винсентом, а он знал, что ему шестьдесят. «Она, — говорил он с нескрываемым удовольствием, — старая, старая женщина».

Старая женщина была полна решимости бороться. В первый день судебного заседания она заговорила только однажды, но и этого было достаточно, чтобы судья обратился к ее адвокату и потребовал, чтобы его «клиентка умерила мощь своего голоса».

Слово «умеренность» Мария вообще не признавала — ни на одном языке. Она спасла жизнь Алексу, когда в Будапеште его забрали люди Хорти. И теперь какому-то иссохшему английскому судье в белом парике и красной мантии было ее не запугать! Она продолжала громогласно заявлять, что в 1932 году, когда подписывала бумаги о разводе, она плохо знала английский. Не было большой необходимости говорить об этом, потому что двадцать пять лет спустя она изъяснялась по-английски по-прежнему нечленораздельно. На следующий день на суде рядом с Марией появился Питер, что вызвало некоторое недоумение, потому что в том случае, если требования Марии будут удовлетворены, Питер рисковал лишиться своей доли. Судья постановил, что поскольку в соглашении о разводе не было оговорено, как Алекс должен распорядиться оставшимся после его смерти наследством, Мария фактически не имела никаких прав на его картины.

Было ясно, что Мария дело проиграла и что права Элексы на коллекцию картин подтверждены. Однако исполнители все равно не могли начать действовать, пока Элекса не сообщит им, как она намерена распорядиться картинами. Винсент был прав в своих мрачных пророчествах. От третьей жены неприятностей будет не меньше, чем от первой. Элекса быстренько перебралась в роскошные апартаменты на Гровенор-сквер и благоразумно переправила туда печально знаменитые картины. О том, что они должны стать памятником Алексу, разговоров больше не было.

Теперь ее частенько видели в обществе молодого светского льва Дэвида Меткафа. Элекса часто принимала гостей, и к ней можно было запросто заходить. Однажды я застал у нее Милтона Грина.

— Есть проблемы? — спросил я у него.

— Проблемы?

— Да, с фильмом.

— А-а, с фильмом, да.

— Лэрри и Мэрилин Монро ладят друг с другом?

— Да, конечно. Они друг другу нравятся.

— До меня доходили другие слухи.

— Ну, — протянул он, — вообще-то некоторые проблемы есть.

— Я так и думал.

— У Оливье проблемы с крупным планом.

— Неужели? Мне казалось, крупный план с Мэрилин Монро способен вдохновить даже Лэрри.

— Он говорит, она плохо моется. От нее... дурно пахнет.

— Он кому-то об этом сказал?

— Да. Он сказал Мэрилин. В это-то все дело.

— Алекс как-то рассказывал, что назло актрисе, которая ему не нравилась, Лаутон перед совместной съемкой крупного плана ел чеснок. Но скверный запах, о котором говорит Лэрри, пожалуй, хуже.

— Возможно. Не уверен. А что в случае с Лаутоном сделал ваш дядя?

— Он заставил актрису съесть пару сосисок с чесноком.

— Вряд ли Лэрри перестанет мыться, как вы полагаете?

— Пожалуй. Думаю, даже Алексу не удалось бы решить эту проблему.

— Я не был знаком с вашим дядей, — сказал Милтон, — но знаю, что он был великим человеком. Вы должны понять, что он умер. Он уже не решит ничьих проблем, ни моих, ни ваших, ни Элексы.

— Каких проблем?

— Она богата.

— А что, в этом есть проблема?

— Для нее — да. Она попадет в беду так же, как Мэрилин.

— Она крепкая.

— Все они крепкие, но именно крепким и бывает больно. Особенно когда они богаты и красивы.

В комнату вошла Элекса.

— Надеюсь, ты не сердишься на меня за то, что я веду тяжбу с твоим отцом? Я очень люблю его, хотя и знаю, что он зол на меня.

— Он очень зол, это правда, но я — нет. У тебя свои интересы, у остальных свои, а он оказался между двух огней.

— Зря Алекс всем так распорядился. Но я все же хочу получить свою долю.

— Дела у тебя, похоже, идут неплохо.

— Мне нравится быть богатой. У меня есть определенные планы.

— Какие планы?

— Хочу выйти замуж.

— Так скоро?

— Так скоро. Мне очень нравится Дэвид Меткаф, а я нравлюсь ему. Мы собираемся пожениться.

— Не слишком ли быстро?

Элекса встала.

— Иногда ты ведешь себя по-детски. Вы с Милтоном, похоже, мыслите совершенно одинаково, так что я лучше оставлю вас вдвоем.

С этими словами она вышла.

Перспектива замужества Элексы ничуть не тешила моего отца. Он узнал, что мать Дэвида Меткафа приходилась сестрой леди Рейвенсдейл, тете сэра Освальда Мозли, а даже отдаленное родство с потенциальным британским фюрером было для него глубоко оскорбительно. В определенных аристократических кругах сэра Освальда, возможно, считали милым эксцентриком, но для моего отца он оставался последователем Адольфа Гитлера. Его возмущало, что картины Алекса попадут в руки бывшего предводителя чернорубашечников, и вскоре он стал смотреть на «миссис Меткаф» как на новую Еву Браун.

Вмешательство чужака в дела семейства Корда вызывало неприязнь у всех. Мария и Питер, сколько бы раз они ни появлялись в суде, без сомнения были членами семьи Корда, Элекса была замужем за Алексом, все это было «внутри семьи», было знакомым, раздражающим, но и успокаивающим, потому что каждый играл отведенную ему роль. Меткаф же был чужаком, англичанином, незнакомым с традициями семьи. Его влияние на Элексу, реальное ли, воображаемое ли, было непредсказуемым и пугающим. Сам Меткаф, похоже, ни о чем таком не подозревал. Он был холоден, вежлив, необщителен и казался заинтригованным этим, с его точки зрения, простым делом о наследстве. Создавалось впечатление, что семейство Корда для него — любопытное, но примитивное племя.

Меткаф был высок и строен, держался очень прямо. Он был частью высшего света, а эту сторону лондонской жизни все Корда всегда игнорировали.

Алекс был гением, звездой, он сам создавал для себя общество, не признавал ничьих правил и предрассудков. Титулы его не интересовали. У него у самого был титул, и хотя он им и гордился, снобом он никогда не был. Он любил Англию, но счел бы смешным имитировать английский акцент или манеры.

Он презирал загородные уик-энды и общество людей, которые не могли похвастаться ни особым талантом, ни знаниями в какой-то определенной области. Если у него был выбор: отобедать со скучным графом или просидеть весь вечер на кухне, но в хорошей компании, он выбирал кухню, объяснив, что с остряком поваром есть о чем поговорить.

Как человек, лишившийся родины, Алекс был счастлив, что Англия его усыновила, но он никоим образом не одобрял в ней все подряд. Жить он предпочи-

тал во Франции. Думал по-венгерски. Поэзию любил читать на латыни, а на немецком лучше всего ругался. Деньги держал в Швейцарии, основное финансирование получал из Америки. Он был в полном смысле слова космополитом.

Мне казалось, что на Меткафа, отчасти потому, что он был до мозга костей англичанином, семейство Корда особого впечатления не производило. Я же считал, что Корда стоят выше всех, за исключением разве что таких фигур мирового значения, как Уинстон Черчилль. Смерть Алекса ничуть не умерила моей гордости. Я еще не смирился с тем, что Алекса больше нет и он уже не может делать семью Корда исключительной. Я смутно понимал, что если мне хочется быть особенным, то теперь придется позаботиться об этом самому. Но призрак Алекса был слишком могуществен, чтобы его можно было так быстро изгнать.

Поэтому я весьма нетерпимо отнесся к планам Элексы относительно повторного замужества, постепенно отдалился от нее и вернулся в Оксфорд, где должен был всерьез взяться за учебу, если намеревался получить диплом. Я стал реже бывать в Лондоне и лишь иногда звонил Элексе. Освободиться от нее я не мог точно так же, как и от Алекса, но я уже не чувствовал себя легко в ее присутствии, словно она присоединилась ко вражескому лагерю не тем, что выступила против моего отца (это я вполне мог понять), но тем, что избрала человека, настолько не похожего на Алекса.

Я чувствовал себя подобно Гамлету, размышляющему над союзом Гертруды и Клавдия.

Однако судьбе было угодно вновь столкнуть меня с Элексой, хотя на сей раз события не были связаны с семьей. Подобно Элексе, которая, дорвавшись до денег, жаждала развлечений, я тоже чувствовал себя в Оксфорде беспокойно. Мне не хватало Алекса, не столько его физического присутствия, сколько сознания, что он есть и защищает нас от неизвестности и неудач. Я никогда всерьез не задумывался о будущем, полагая, что Алекс всегда будет рядом и все устроит. Теперь, когда его не стало, будущее больше не казалось столь прекрасным. У меня не было желания кончать жизнь самоубийством, не было даже депрессии, но я был готов совершить какую-нибудь глупость, чтобы порвать с прошлым, подвести черту под тем, чем я был, и стать чем-то другим. Само по себе получение оксфордского диплома не обещало особых перспектив. Мне нужно было что-то более радикальное, и этот импульс я увидел в надвигавшемся шторме венгерской революции.

Всю осень 1956 года в Центральной Европе зрело беспокойство. XX съезд компартии Советского Союза поставил под угрозу коммунистические устои в странах Восточной Европы. Первыми отреагировали поляки.

У венгров была граница с Западной Европой, и восстание в Венгрии представляло для русских более серьезную угрозу. К тому же радио «Свободная Европа» вселило в венгров надежду, что Америка поддержит их революцию.

В период сталинских чисток 1949 года Ракоши приказал арестовать своего министра иностранных дел Ласло Райка. Райка пытали, кастрировали и в конце концов повесили в соответствии с обычаями того времени. Теперь же Ракоши был вынужден реабилитировать Райка и признать, что обвинения против него были сфабрикованы. Во время первой спонтанной демонстрации в то бурное лето студенты возложили венок в честь человека, который погиб в борьбе за власть, но которого теперь считали мучеником и символом очищения.

Ракоши подал в отставку, и его сменил Эрнё Герё, у которого в послужном списке было руководство тайной полицией, а в погребе дома — собственная камера пыток. Там, облачившись в кожаный фартук мясника, он для развлечения вырывал «признания» у оказавшихся в опале членов компартии.

Герё не подходил для того, чтобы провести в Венгрии демократизацию, и к началу октября вся страна бурлила, народ неотвратимо двигался к восстанию, правительство было парализовано.

За этими событиями я следил издалека, постепенно узнавая все больше и больше о венгерской политике и самих венграх. Для меня было очевидно, что взрыв неотвратим. Я слишком хорошо знал венгерский темперамент. У большинства вызывал опасения Ближний Восток, где назревал Суэцкий кризис. Те из нас, кто числился резервистами, были готовы к тому, что их могут мобилизовать в любой момент.

В Оксфорде в одном доме со мной, этажом ниже, жил молодой человек по имени Майкл Мод.

— Поговаривают, что нас, может статься, отправят вовсе не на Ближний Восток, — сказал он.

— Надеюсь, так и будет.

— Англичане и американцы дождутся удобного момента, вторгнутся в Венгрию и освободят ее. Рухнет вся русская империя.

— Ты так считаешь?

— Многие так думают. Лично я предпочел бы отправиться скорее в Венгрию, чем в Египет, а ты? Хотя бы потому, что это ближе. Ты ведь говоришь и по-венгерски, и по-русски? Я думаю, ты будешь очень полезен. Могу связать тебя с одним человеком, который ищет таких ребят, как ты.

Я разрешил Моду дать мои координаты человеку из военной канцелярии и вскоре забыл об этом. Восстания в Венгрии еще не было, и казалось вполне вероятным, что русские пойдут на уступки, чтобы разрядить обстановку. Все так думали, кроме моего отца, который мудро предрекал, что «поляки поведут себя, как чехи, венгры поведут себя, как поляки, а чехи поведут себя, как последние сволочи». Он лучше других понимал динамику происходящего. Полякам, окруженным русскими, ничего не останется, как действовать осторожно, венгры уже и так зашли слишком далеко и теперь могут только сражаться. Чехи же, испугавшись взрыва ненависти вокруг них, встанут на сторону русских, вбив тем самым клин между Польшей и Венгрией и высвободив советские войска для неминуемой интервенции.

В октябре я с каждым днем становился все беспокойнее. Я подолгу торчал в библиотеках, читал все, что можно было, о Венгрии, надоедал отцу вопросами (на которые он отвечал уклончиво и с явным раздражением, вызванным моим внезапным интересом к венгерской истории и политике), пытался связаться с исследователями и венграми-эмигрантами, надеясь найти кого-нибудь, кто согласился бы отправиться со мной в Венгрию. Если там произойдет революция, мне было необходимо увидеть ее. Ведь Алекс в свое время был в центре событий в Венгрии, пережил весь восторг и драматизм революции, и я был намерен сделать то же самое. До сих пор мне трудно было хоть в чем-то сравнить себя с Алексом, вероятно, это было просто невозможно. Вряд ли у меня когда-нибудь проявятся его феноменальные способности делать деньги или его легкость и обаяние в общении. Ореол его успеха — финансового, сексуального, профессионального — подавлял, уничтожал меня, я боялся, что на всю жизнь останусь неудачником. Ведь вот он я, все еще студент, а Алекс в мои годы уже был ведущим кинорежиссером Венгрии, светским львом и мужем красавицы кинозвезды.

Нет ничего удивительного в том, что венгерская революция так привлекала меня. Это было экстраординарное событие, возможность пойти по стопам Алекса. Единственная беда заключалась в том, что я не мог придумать, как туда попасть. Столь же рьяно рвались в Венгрию двое моих знакомых по Оксфорду: один из политических побуждений, а другой — полагая, что это прекрасная возможность сделать документальный фильм. Мы быстро все придумали. Один из них вылетит в Париж и оттуда на машине поедет в Вену, а другой возьмет напрокат кинокамеру, раздобудет какие-нибудь документы от «Коламбиа Пикчерз», и мы вместе с ним тоже отправимся в Вену, где все и встретимся, а в условленный момент пересечем границу.

Мне не хотелось обсуждать эти планы с отцом, который наверняка счел бы их глупостью, так что я отправился в Лондон и разыскал Элексу, которая, как я надеялся, отнесется к моему путешествию с пониманием. Как оказалось, Элекса пребывала в диком возбуждении. Венгры, которых годами никто не замечал, вдруг вошли в моду, и Элексе, как вдове Корда, не терпелось сыграть роль La Pasionaria (Долорес Ибаррури) в новой революции. Единственная проблема состояла в том, что почти не было подходящих венгров для того, чтобы сделать из них героев, не считая тех, кто бóльшую часть жизни прожил на Западе. Но все равно Элекса была полна решимости поддерживать их и занималась подготовкой к отправке в Венгрию медикаментов на тот случай, если они понадобятся, что казалось все более и более вероятным. Мое появление пришлось очень

кстати, потому что никто не задумался над тем, как доставить все это из Лондона в Будапешт. Вот я-то и должен был этим заняться.

До этого у меня не было никаких причин ехать в Венгрию, кроме жгучего желания. Теперь у меня появилась цель. Я раздобыл машину, упаковал медикаменты и обзавелся рекомендательным письмом к профессору Хайналу из будапештской клиники. Наши с Элексой приготовления привлекли внимание военной канцелярии — некто позвонил мне по телефону и пригласил отобедать.

Меня встретил изысканно одетый человек, который представился как майор Темпл. Он поинтересовался, действительно ли я направляюсь в Венгрию.

— Да, — ответил я.

— Вы говорите по-венгерски?

Мне стало не по себе, когда я заметил, что у майора Темпла один глаз был стеклянный. Правда, трудно было решить, какой именно, ибо каждый из них жил своей жизнью.

— По-венгерски я почти не говорю, зато говорю по-русски.

— Ну, тогда вы и по-венгерски parler можете.

— Вовсе нет. Это совершенно разные языки. Русский принадлежит к славянской группе, венгерский — к финно-угорской. У них все разное — алфавит, грамматика. Венгерский скорее похож на финский или турецкий.

Интерес к языкам у майора Темпла резко пропал.

— Не важно. Все равно вы поедете как англичанин. Постарайтесь все замечать и свяжитесь с нами, когда вернетесь.

— Что конкретно замечать?

Майор Темпл отер лоб платком. Было ясно, что он и сам не имеет ни малейшего представления о том, что я должен замечать. Он задумался.

— Полковые знаки отличия, — сказал он. — Вот что.

— У русских их, по-моему, нет.

— Ну что-то же у них есть. Они носят форму. У них есть околыши, есть погоны. Записывайте номера полков. Их всегда пишут на грузовиках.

— Это может оказаться полезным?

Майор Темпл подмигнул, что, похоже, было для него очень мучительно, возможно, потому что он подмигивал стеклянным глазом.

— Это не нам решать. Любая информация полезна. Из всех этих мелких кусочков складывается общая картина. На месте нельзя сказать, что имеет значение, а что нет, вот когда взглянешь на все в целом, то какой-нибудь вроде бы малозначительный факт может оказаться ключом к разгадке. Просто смотрите в оба. Я слышал, вы отправляетесь с медикаментами? Чертовски хорошее прикрытие.

— Вообще-то это не прикрытие. Я на самом деле везу медикаменты. Ради этого я и еду.

Майор Темпл снова подмигнул, на сей раз с гораздо большей легкостью и скорее всего здоровым глазом.

— В этом все дело, — весело сказал он. — Придерживайтесь своей версии, и все будет в порядке.

На прощание майор протянул мне свою визитную карточку, попросил позвонить, когда я вернусь, и пожелал удачи. Спасибо, что не предложил взять с собой капсулу с ядом.

Однако карточку я все равно прибрал в бумажник. Никогда не знаешь, что и когда пригодится.

События стали развиваться стремительно. В конце октября различные социальные группы в Венгрии сформулировали свои требования к правительству. 22 октября клуб Петефи призвал к чрезвычайному заседанию ЦК компартии Венгрии, в тот же день поляки выдвинули требования о большей независимости от СССР.

На следующий день студенты и простые венгры начали уничтожать символы коммунистической власти. Полицейские и военные срывали красные звезды с мундиров, с венгерских флагов, оставляя в середине зияющую дыру. В Будапеште ликующая толпа опрокинула огромную бронзовую статую Сталина. В тот же день множество народу направились на площадь перед парламентом и потребовали появления Надя. По требованию собравшихся над зданием парла-

мента была выключена гигантская красная звезда, а через несколько часов на балконе появился измученный, растерянный Надь и попытался успокоить толпу. Те, кто его слышал, пришли в большое возбуждение, когда он сказал: «Друзья мои — потому что товарищей больше нет!»

К несчастью, в это же самое время новый премьер-министр Эрнё Герё выступал по радио, и через открытые окна соседних зданий многие люди слышали, как он называл их «фашистским сбродом». К вечеру разгневанные люди проникли в здание радио и потребовали, чтобы Надю предоставили столько же эфирного времени, а Герё принес извинения. Трудно сказать, толпа пошла на приступ или у полиции нервы не выдержали, но в 9 часов вечера полицейские открыли огонь по демонстрантам и началась революция. Утром русские книжные магазины были объяты пламенем. Венгерские военные передавали оружие демонстрантам. Для поддержания порядка создавались первые рабочие советы, русские начинали открывать стрельбу по венграм. 25 октября 25 тысяч человек собрались перед зданием парламента. С разных сторон их атаковали русские танки. По меньшей мере 800 человек были убиты, а один английский представитель насчитал двенадцать грузовиков, увозивших с площади трупы. Среди погибших было немало женщин и детей.

Обо всем этом я узнавал с растущей тревогой. Было ясно, что если я не поеду в ближайшее время, то пропущу революцию, и в ночь на 26-е я позвонил друзьям в Оксфорд и попросил встретиться со мной в квартире Элексы.

— Ты сказал Винсенту? — спросила Элекса.

— Еще нет. Я скажу, когда буду уезжать из Лондона. Боюсь, как бы он меня не отговорил.

— Он расстроится.

— Возможно. Но я должен это сделать.

— Почему?

— Я полагаю, это имеет некоторое отношение к Алексу. Это не столько героический жест, сколько акт отчаяния.

Элекса налила себе водки.

— Ты не должен быть Алексом.

— Я знаю. Но дело не в этом. Беда в том, что я хочу быть Алексом, но я не Алекс.

— Поездка в Венгрию не сделает тебя Алексом, так же как ты не стал бы Алексом, если бы лег со мной в постель.

— Может быть. Но я хотел лечь с тобой в постель не из-за этого.

Элекса кивнула и закурила.

— Неправда. Именно в этом всегда была причина. В противном случае это, может, и произошло бы, но я была для тебя лишь способом быстро стать Алексом. Ни одной женщине не понравится, что ее используют как символ чего-то еще. Если хочешь стать Алексом, тебе придется найти для этого другой способ. К тому же, знаешь ли, Алекс не был идеален.

— Знаю.

— Ты не знаешь этого так, как знаю я.

— Не был же он совсем уж плохим.

— Он вовсе не был плохим. Он был замечательным. Но он был человеком. Для тебя это некий образ, а не живое существо из плоти и крови. Ты не можешь всю жизнь состязаться с ним, особенно теперь. К тому же Алекс вовсе не жил, как в сказке, понимаешь? Он даже гордился тем, что несчастлив.

— Ты считаешь, я совершаю ошибку?

— Отправляясь в Венгрию? Пожалуй, нет. Думаю, твой отец страшно разозлится на меня за то, что я тебе помогла, это опасно и, возможно, бессмысленно. Но все равно лучше, чем сидеть и злиться, что я выхожу замуж за Дэвида, или мечтать о том, чтобы Алекс был жив. Ужасно то, что ты мне очень нравишься, и хотя, видит Бог, я совсем не хочу, чтобы тебя убили, революция, возможно, как раз то, что тебе нужно. Я думаю, это правильный выбор.

— А что ты думаешь насчет своего выбора?

— Ну, вот опять. На месте Дэвида мог бы оказаться кто-то другой, но уж никак не ты. Ты слишком молод, я не люблю тебя, по крайней мере в этом смысле, я хочу выйти замуж за взрослого человека, иметь свой дом, детей, уважаемо-

го мужа. А ты... Чего тебе не хватает, так это революции, интересной работы и девушки твоего возраста. Ничто не поможет тебе забыть о состязании с Алексом быстрее, чем обыкновенный роман.

— Вряд ли это ждет меня в Будапеште.

— Если правильно разыграешь свою карту, это будет тебя ждать по возвращении. Поверь, ничто не привлекает женщин так, как ореол героизма.

За окном раздался гудок. Я встал, Элекса поцеловала меня, я вышел и сел в машину.

— Будь осторожен, — крикнула Элекса на прощание.

Но этого мне хотелось меньше всего.

— Будь осторожен, — сказал Винсент, когда я сообщил ему новость, стоя в дверях гостиной в шубе, которая когда-то принадлежала Алексу.

Винсент расстроился меньше, чем я ожидал. В какой-то степени он даже сочувствовал моим намерениям, зато не испытывал почти никакого сочувствия к венграм. Он полагал, что они куда более дикие, иррациональные и антисемитски настроенные люди, чем представлялось Западу. Мою тягу к приключениям он посчитал нормальной и дал мне несколько адресов на случай, если у меня будут неприятности, в частности, адрес Золтана Кодая, великого венгерского композитора.

— Это милый человек, — сказал Винсент. — Он угостит тебя ланчем.

— Это во время революции?

— Даже во время революции люди едят. Вот увидишь. А теперь поцелуй меня и будь осторожен.

Он понял мое стремление своими глазами взглянуть на революцию в Венгрии, каким бы идиотским это стремление ни казалось. Для человека двадцати с небольшим было совершенно нормально питать романтические иллюзии по поводу политики. Он сам когда-то хотел отправиться на гражданскую войну в Испанию, но Алекс сказал, чтобы он «не вел себя, как полнейший идиот». Наверняка мне бы Алекс сказал то же самое, но Винсент этого не сделал.

Он заглянул в машину.

— А что там в коробках?

— Лекарства.

— Бедный мой мальчик. Во время революции всем наплевать на лекарства. Вот увидишь.

Он зашел в дом и появился с корзинкой, в которой лежали две бутылки виски, немного салями и сыра.

— Во время революции людям нужна еда.

В отеле «Континенталь» в Вене консьерж сочувственно объяснил мне, что мои знакомые приехать не смогли. Как я понял, одному из них запретил отец, а другому в Париже показалось интереснее, чем в Будапеште. Но у меня не было никаких причин задерживаться в Вене, и я решил продолжать путь. Консьерж, который хорошо помнил Алекса, пытался меня удержать, но потом, отчаявшись, отыскал британский флаг, предназначавшийся для высокопоставленных гостей, и прикрепил его к крыше моей машины, чтобы русские по ней не стреляли. В таком виде мы пересекли границу, полосу ничейной земли и, наконец, оказались в Венгрии.

На пограничном посту никого не было. Кто-то аккуратно вырезал перочинным ножом советскую звезду и серп и молот с печатей и штампов, но потом, по-видимому, поспешно скрылся, оставив после себя еще теплый гуляш в банке и полбутылки бренди. Мы сами проштамповали свои паспорта и двинулись дальше.

— Навстречу нам шла колонна советских танков, направлявшаяся к границе. Поскольку она двигалась по середине дороги и не собиралась останавливаться, мы съехали на обочину и стали ждать. Я подумал, что майор Темпл, наверно, хотел бы, чтобы я записал номера полков, но русские замазали краской все опознавательные знаки.

Солдаты не обращали на нас никакого внимания до тех пор, пока с нами не поравнялся последний танк. Один из танкистов помахал нам рукой, и я радостно замахал в ответ, посчитав, что он заметил британский флаг у нас на крыше. В ответ он выпустил в нашу сторону пулеметную очередь. Потом с широкой славянской улыбкой развернул пулемет дулом вперед и снова впал в коматозное

состояние. За танками последовали грузовики, потом подъехал вездеход, из которого вылез офицер и осмотрел наш флаг.

— Американцы? — спросил он.

Я отрицательно покачал головой и замахал британским паспортом.

— Англичане, — ответил я и принялся разъяснять цель нашей гуманитарной миссии.

Он бесстрастно слушал, держа в одной руке бинокль, в другой — автомат. По-видимому, он меня понимал.

— Вы привезли лекарства для венгров? — недоверчиво спросил он.

Я кивнул.

— Это неблагодарные свиньи. Им не лекарства нужны, а пинок под зад. Вы англичанин?

— Да.

— Зачем вы вмешиваетесь в эти дела?

— Мы можем ехать в Будапешт?

Он задумчиво сплюнул.

— Разве я вас задерживаю? Поезжайте в Будапешт. Поезжайте к черту. Если бы вы были американцами, я бы еще понял, они всюду вмешиваются. Но англичанин-то что здесь забыл?

— Я наполовину венгр.

— Тогда ты наполовину свинья.

Он развернулся и залез в вездеход. Когда машина тронулась, он обернулся и крикнул:

— Эй, англичанин, поосторожнее в Дьёре! Это неподходящее место для гуманитарной помощи.

Он захохотал и исчез в облаке пыли позади колонны танков и грузовиков.

По поводу Дьёра он не наврал. Там мы впервые увидели трупы. Перед бензоколонкой на дереве висел человек и медленно поворачивался на ветру, вдоль обочины валялось что-то завернутое в тряпье, откуда торчали подметки ботинок — единственное свидетельство того, что еще недавно это были люди. На улицах не было ни души, не считая нескольких старушек в черном, терпеливо ждавших перед булочной, — доказательство того, что мой отец был прав насчет революции.

Как ни странно, признаки жизни в городе обнаружились лишь в кинотеатре и в ресторане отеля, причем и тот и другой назывались «Красная звезда». Когда мы вошли в ресторан, то увидели, что он забит до отказа. В основном там были беспокойные люди в шинелях в сопровождении совершенно одинаковых женщин. У всех мужчин были чемоданчики и автоматы, а шляпы закрывали почти все лицо. Перепуганные официантки подавали водянистый гуляш. Я спросил, где туалет, официант ответил, что мне придется подождать.

— Что-то с канализацией? — поинтересовался я.

— С канализацией? Нет, с канализацией все в порядке. В туалете застрелили человека. Вот и всё. Он пытался вылезти через окно, и его кто-то застрелил. Через минуту мы его уберем, и тогда пожалуйста. Проходите.

Мы присели за один из пустых столиков, и официантка принесла и поставила в центр британский флажок. Я заметил, что все на нас смотрят, причем не слишком приветливо.

В конце концов пожилой человек, стоявший у стойки бара, подошел к столику и присел с нами.

— Чего вы, ребята, здесь делаете? — спросил он.

Я рассказал ему о нашей миссии.

— Хитрый ход. Пенициллин здесь можно дорого продать.

— Да нет же, мы его не продаем, мы отдаем его будапештской больнице, — возразил я.

У него пропал всякий интерес, хотя по его глазам было видно, что он не поверил.

— У вас есть документы «Красного креста»?

Я отрицательно покачал головой и попытался объяснить, что мы не профессионалы, а добровольцы.

— Жаль. Любой из находящихся здесь выложил бы кругленькую сумму за документы «Красного креста».

— Но почему?

— Почему? Это все тайные агенты со своими любовницами, вот почему. У них полные чемоданчики денег. Это очень нервные люди, так что не надо их расстраивать. Они только что застрелили человека там наверху.

— Мне сказали, он пытался вылезти через окно.

— Возможно. А возможно, он здесь увидел кого-то, кого знал. Понимаете, нынче сводят старые счеты. Не все, кого сейчас убивают, связаны с политикой.

— Вы прекрасно говорите по-английски.

— Да. Я некоторое время жил в Америке, в Кливленде. Там много венгров.

— Я сам наполовину венгр.

— Серьезно? А как ваша фамилия?

— Корда.

Глаза у него расширились.

— Вы случайно не родственник Корды Шандора?

Я кивнул.

Он присвистнул.

— Вот сукин сын. Я все его фильмы пересмотрел. Послушайте, да мы же с вами родственники. Вы сын Корды, а я по отцовской линии прихожусь родственником семейству Корда, очень милые люди. Все они помнят вашего отца.

Я решил не обращать его внимания на то, что у родственников Алекса фамилия должна быть Келлнер, а не Корда и что Алекс приходится мне дядей, а не отцом, и пожал руку «родственнику».

— Вы направляетесь в Будапешт?

— Да, если только сможем раздобыть бензин.

— Да, с бензином большая проблема. А доллары у вас есть?

— Есть фунты.

— Доллары лучше, но фунты тоже сойдут. Я посмотрю, что можно сделать.

Он ушел и через некоторое время вернулся со свирепого вида тайным агентом.

— Он продаст вам бензин за пятьдесят фунтов, но при одном условии.

— Каком?

— Ему нужен ваш английский флажок.

— Чтобы прицепить на машину? Но кто же поверит, что он англичанин? Впрочем, нам он все равно пользы не принес. Русский в нас выстрелил.

— Они во всех стреляют. Что они понимают во флагах? Неграмотные крестьяне. Если этот ублюдок захочет прицепить британский флаг на свою машину, пусть цепляет. Может, так ему легче будет пересечь границу.

Мы распрощались с моим «родственником» и поехали дальше.

Будапешт производил удручающее впечатление. На дорогах были баррикады, охранявшиеся вооруженными гражданскими, у которых просто руки чесались спустить курок. Из центра города доносились автоматные очереди, одиночные выстрелы, взрывы противотанковых гранат. Фонари почти нигде не горели. Проезжая по городу, мы повсюду видели следы яростных боев: догорающие танки, перевернутые троллейбусы, изуродованные артиллерийские орудия, разрушенные дома. Чем ближе мы подъезжали к Дунаю, тем больше трупов видели. Они были аккуратно сложены на дороге, куски коричневой бумаги прикрывали лица. Венгров можно было отличить по гражданским ботинкам и букетику цветов рядом. На трупах русских были тяжелые пехотные сапоги, а цветов не было.

Продвигались мы медленно. То кто-то предупреждал, что впереди идет бой, то группа людей в штатском преграждала путь и под дулом винтовок проверяла документы, то выстрелы заставляли нас двинуться в объезд. В конце концов мы добрались до отеля «Астория». Консьерж обещал найти кого-нибудь, кто сможет показать нам дорогу до госпиталя.

Мы заказали чего-нибудь выпить, и бармен, все еще одетый так, будто то был отель «Ритц» в Париже, сообщил, что сталелитейщики города Сталинварош только что проголосовали за переименование его обратно в Дунапентеле и что был введен комендантский час. Рассказывали, добавил он, будто машину с британским флагом, в которой ехал офицер со своей подружкой, расстреляли на границе советские войска, и все в машине погибли. «Ну вот и конец нашему секретному агенту», — подумал я. Британский флаг явно не принес ему особой пользы.

Поздно вечером в сопровождении студента-медика мы отправились в будапештскую клинику, которой и передали привезенные медикаменты. Клиника представляла жуткое зрелище: раненые, среди которых было множество женщин и детей, лежали в коридорах, здание сильно пострадало от бомбежки. По машинам «скорой помощи» стрельбу обыкновенно вели обе стороны. Русские подозревали, что шоферы «скорой помощи» перевозят боеприпасы для восставших, а венгры полагали, что тайные агенты используют эти машины, чтобы сбежать из города. Так что для раненых «скорая помощь» частенько оказывалась наиболее опасным местом.

Эти и многие другие проблемы беспокоили профессора Хайнала, измученного человека средних лет, который с благодарностью принял наши лекарства и предложил снабдить нас официальным письмом, прежде чем мы двинемся в обратный путь. Я поинтересовался, поможет ли, по его мнению, подобное послание, если у нас возникнут проблемы с русскими или повстанцами.

Он пожал плечами.

— Думаю, нет. Но всегда лучше иметь при себе бумажку с печатью. Да и потом вам, вероятно, понадобится что-нибудь, когда вы вернетесь в Англию, чтобы доказать вашим коллегам, что вы действительно здесь были.

Профессор Хайнал взял листок бумаги, поставил печать и написал: «Нижеследующим я подтверждаю, что податели сего доставили сегодня в будапештскую клинику миллион ампул пенициллина. Мы выражаем свою благодарность за этот подарок и за мужество, которое потребовалось, чтобы привезти лекарство в Будапешт в столь беспокойное время. Это поможет больным и раненым».

Далее следовала официальная подпись.

С этим документом мы вернулись в отель, завершив свою миссию. Теперь стало ясно, что намного легче приехать в Венгрию, чем покинуть ее. Советские войска вели активные действия в пограничных районах, а вокруг Будапешта шли бои, правда, очаговые и разной степени тяжести. Оставалось только просто ходить по городу (ездить на машине было равносильно самоубийству), что я и начал с удовольствием делать.

Я отправился в отель «Геллерт», где Алекса когда-то держали под арестом, разыскал улицу, на которой жила семья Келлнеров, когда вслед за Алексом приехала в Будапешт, но не смог добраться до того места, где располагалась его первая студия, — этот район контролировался советскими войсками. Отец оказался прав. Я испытывал голод, как и все остальные. Перед булочными выстраивались длинные хвосты, и я видел, как прямо по людям выпустили автоматную очередь. Когда же раненых и убитых унесли, толпа собралась вновь.

— А что делать? — сказал пожилой венгр, который остановился объяснить мне дорогу. — Хлеб ведь нужен всем, кроме мертвых.

Так оно и было. Рядом с мирными сценами обыденной жизни шли жестокие бои. Мародерства не было. Матери приносили в ведерках еду своим мужьям и сыновьям на баррикады. Кто-то продавал лимонад, пока на проспекты сыпались артиллерийские снаряды. Я даже видел свадьбу в двух шагах от яростной схватки между повстанцами и русскими танками.

В отеле «Геллерт» было полно журналистов. Здесь царило приподнятое настроение, которое лишь немного подпортил тот факт, что в нескольких кварталах отсюда застрелили фотографа из «Пари-матч».

— Пока они, слава Богу, убивают только фотографов, а не настоящих репортеров, — весело сказал мне журналист из «Дейли-мейл».

К моему несказанному удивлению, один из портье помнил Алекса и то, как Мария и Золи ворвались в отель, требуя его освобождения.

— Огневая была женщина, — сказал он с восхищением. — Вот это темперамент! У нас есть поговорка, что лучшие блюда всегда горячи. Да, она была красавицей. Если бы не журналисты, у нас здесь сейчас вообще не было бы клиентов, правда, они тоже почти не дают на чай, их лишь с натяжкой назовешь джентльменами.

Я так увлекся прошлым Алекса, что не заметил, как по городу распространилось эйфорическое настроение. Советские войска отступали, правительство освобождало политических заключенных и арестовывало тайных агентов. Было объявлено о разрешении создавать политические партии.

Я, однако, эйфории не испытывал. Я с ужасом узнал, что уехать на Запад невозможно, потому что советские войска блокировали аэропорты и дороги, чтобы «обеспечить безопасность отбывающих советских граждан», а ликование на улицах сопровождалось какой-то нервозностью. Поэтому я не удивился, когда в ночь с 3-го на 4-е меня разбудила артиллерийская стрельба. Как и следовало ожидать, русские возвращались, на сей раз со свежими бронетанковыми частями с Украины.

Утром я вышел на улицу, где группа людей мрачно сооружала у входа в отель противотанковую баррикаду, и предложил свою помощь. Несколько последовавших дней и ночей были ужасны. Мы оказались изолированными в отеле и попали в самый центр яростных боев за баррикаду. Ночью русские вели артиллерийский огонь, а утром атаковали и выпускали снайперов на крыши, по которым, в свою очередь, вели огонь венгерские снайперы. Баррикада все еще держалась. Мы размышляли о том, что будет, когда она падет, а это должно было рано или поздно случиться. Портье весьма пессимистично смотрел на нашу судьбу, говоря: «Они просто заколют всех штыками. Такая уж у них натура».

На борьбу с унынием была брошена выпивка. То ли по этой причине, то ли потому, что кончились боеприпасы, баррикада развалилась, и ее защитники отступили. Те, кто собирался продолжать борьбу, унесли оружие с собой, остальные же свалили его в телефонных будках. Сначала один русский танк прорвался сквозь баррикаду, потом другой, а затем она просто перестала существовать. Как оказалось, русские никого не закалывали штыками. Они обстреляли все здания, выпустили очереди по всем окнам и двинулись к следующей баррикаде. Возможно, закалывать штыками должна была пехота, но у меня не было желания это выяснять. Прежде чем они подоспели, мы ушли по улицам перебежками от парадного до парадного, пока не добрались до британского представительства и, размахивая паспортами, прошли наверх, где нас ждал вожделенный чай и передышка.

Дипломатическую миссию никак нельзя было назвать оазисом покоя. Уже несколько дней в здании укрывались журналисты, туристы, семьи дипломатов, кругом плакали дети, слышались жалобы матерей, журналисты требовали, чтобы им дали возможность воспользоваться телефоном или пишущей машинкой. Наше появление было встречено сначала с интересом, а потом с враждебностью. Что, собственно, мы здесь делали? Прежде всего нам вообще нечего было делать в Будапеште, а уж если прибыли, то следовало зарегистрироваться в миссии. У нас не было въездных виз, нас вполне могли арестовать как шпионов.

А на улицах бои постепенно стихали. Русские снова установили контроль над городом, и нас бесцеремонно отправили в русский штаб для получения выездных виз. После долгих часов ожидания и допросов нас на автобусах отвезли в американское посольство, где формировался конвой для выезда из города.

В толпе журналистов я заметил знакомое лицо. Это был майор Темпл с визитной карточкой корреспондента «Дейли телеграф».

Он подмигнул мне.

— Вот кого я как раз и хотел встретить. Не сделаешь ли мне одно одолжение?

— Опознавательные знаки частей?

— Тише! Тише! У меня есть несколько фотографий, которые мне нужно отвезти обратно, но мне хотелось бы разделить их на тот случай, если меня станут обыскивать. Никогда ведь нельзя знать наверняка. Возможно, у них на меня что-то есть.

Я взглянул на его карточку. На ней значилось «Джералд Т.Смит».

— Смит — не самый оригинальный выбор, правда?

— Всегда лучше быть проще, дружище. Вот. Вот кассета с 35-*мм* пленкой. А вот презерватив.

— Что-что?

— Презерватив, боже мой. То, что молодые всегда носят в бумажнике.

— Да, понял, только зачем он мне?

— Все просто. Засовываешь пленку в презерватив, закручиваешь конец, потом запихиваешь себе сам знаешь куда. А когда пересечешь границу, достаешь его оттуда. Все просто. Будет легче, если смазать.

— Чем?

— Да чем угодно. Вазелином, мылом для бритья, чем попало.

Я обдумал его слова и решил, что есть вещи, на которые моего патриотизма не хватит. Майор Темпл, если его действительно так звали, недобро посмотрел на меня своим здоровым глазом и отправился искать другого добровольца. Когда много дней спустя я добрался до австрийской границы, я увидел его в числе небольшой группы офицеров-союзников, разбиравшихся с документами беженцев. На нем была форма медицинского полка королевских войск. Меня он одарил уничижительным взглядом.

Позже я узнал, что отец активно помогал вызволить меня из Венгрии. Он звонил в Министерство иностранных дел, разговаривал с официальными лицами из ООН и в конце концов в отчаянии позвонил самому Имре Надю. Отец обратился к нему как один венгр отец к другому и спросил, может ли он мне чем-нибудь помочь. Надь разговаривал вежливо, мягко, с пониманием. Он сделает все, что в его силах ради сына столь выдающегося венгра, как мистер Корда, но положение сложное. Они мирно, неторопливо беседовали, пока телефон не отключился. Русские захватили центральную телефонную станцию, оставив венгерское правительство без связи с внешним миром. Это был последний разговор Надя с Западом, и Алексу, узнай он об этом, показалось бы естественным, что он касался члена семьи Корда.

Мой собственный последний разговор в Венгрии состоялся с офицером AVH, который проштамповал мой паспорт на границе.

— Корда? — спросил он. — Имеете отношение к Корде Шандору?

— Да, он был моим дядей.

— Был?

— Он умер.

Он вернул мне паспорт и кивнул.

— Какая разница. Все равно он не был венгром, он еврей.

Ничто не разбивает иллюзии так, как близкое соприкосновение со смертью. В Венгрию я уезжал как ребенок, который готов пораниться, чтобы его пожалели, или грозится сбежать, чтобы проверить, насколько его любят в семье. Мне рисовалось, будто героический поступок способен привлечь внимание Элексы или хотя бы убедить Винсента, что я уже взрослый. Но в Венгрии никаким героем я себя не ощутил, а испытал лишь страх, неудобства и понял, что зашел слишком далеко. В какую-то из бесконечных ночей под артиллерийским обстрелом я пришел к выводу, что вряд ли смогу всю оставшуюся жизнь ухаживать за Элексой и что чем раньше я распрощаюсь с этой иллюзией, тем лучше будет для нас обоих. По инерции я долго оставался в Англии. Приятно было жить в стране, где фамилия Корда кое-что значила и где у моего отца были друзья и положение в обществе, но я по-прежнему не чувствовал, что являюсь частью этого мира или что когда-нибудь смогу сделать карьеру в необъятной тени Алекса. Как человеку, оправившемуся после тяжелой операции, мне хотелось начать жизнь заново, а не просто продолжать ту, что привела меня в Венгрию. В этой стране я лишился иллюзий на свой счет так же, как венгры расстались с иллюзиями по поводу революции, и так же, как им, мне теперь предстояло строить обыкновенную жизнь, отказавшись от сказочных мечтаний. Я всегда и везде был аутсайдером и никогда еще не чувствовал себя так одиноко.

Пересекая границу, я уже знал, что хочу отправиться обратно в Америку, может быть, и не навсегда, но надолго. На улицах Будапешта я несколько раз чуть не расстался с жизнью, о многих из этих странных случаев я здесь не рассказал. Теперь мне необходимо было освободиться от прошлого, сколь бы обеспеченным и безоблачным оно ни было. Возможно, я стал, наконец, понимать Алекса.

Он мог чувствовать себя венгром только за пределами Венгрии. Он предпочитал впитывать в себя другие культуры, будто быть венгром было чем-то вроде защитной окраски. Алекс любил хвалиться, что может выучить любой язык, если отправится в страну, станет каждый день покупать газеты и пытаться читать их до тех пор, пока не начнет понимать заголовки, потом заметки, статьи, рецензии. «Когда сможешь отгадывать кроссворды, — шутил он, — пора переезжать в другую страну и браться за следующий язык». Венгрия была лишь мифом, который поддерживал его, выделял из общей массы, но все же мифом. Его опорой была семья и собственный талант, а не родина, и его ссылка была актом освобождения. Секрет Алекса оказался прост: он верил в себя и умел заставить

других поверить в него. Вот и все, чему нужно было от него научиться, а помнить его нужно за доброту, щедрость, талант. Он умел смеяться над собой, а далеко не все, кто верит в себя, на это способны.

Я вернулся в Оксфорд, получил диплом и впервые за долгие годы полетел в Америку навестить мать. Казалось, Винсента мое решение нисколько не взволновало, а даже порадовало. Он всегда чувствовал свою вину за то, что отнял меня у Гертруды, и теперь смирился с тем, что должен вернуть ребенка, будто брал меня в долг. Во всяком случае, он считал, что в Америке перед молодым человеком открываются более широкие возможности, чем в Англии, да и после смерти Алекса нередко сожалел, что не остался в Калифорнии.

Гертруда давно уже вновь вышла замуж, оставила сцену и последовала за своим мужем, занимавшимся отельным бизнесом. У нее была небольшая квартирка в Нью-Йорке, которую она с готовностью предоставила мне. Мы оба боялись, что после стольких лет даже не узнаем друг друга, не сумеем преодолеть пропасть, отделявшую тринадцатилетнего ребенка, уехавшего из Нью-Йорка в Англию, от молодого человека двадцати четырех лет, который теперь возвращался, чтобы снова научиться быть американцем. Мама поцеловала меня, оглядела с ног до головы и сказала: «Боже мой, теперь, когда ты вырос, ты так похож на своего бедного дядю Алекса».

Я не стал прощаться с Элексой: я распрощался с ней еще в Венгрии. Как и я, она теперь была аутсайдером, ей нужно было строить новую жизнь. В Англию я не вернулся, лишь иногда наведывался туда. Я расстался с ней так же, как в свое время Алекс с Венгрией. Он в конце концов создал собственный мир в Англии. Мне же придется строить свой самому.

Судебные разбирательства вокруг завещания Алекса стали частью жизни семьи Корда, хотя та сумма, за которую велась борьба, постоянно уменьшалась, поглощаемая гонорарами адвокатов. Велась борьба и за прах Алекса. Исполнители его воли считали, что погребение его праха — их обязанность. Питер же подал в суд с требованием, чтобы ему дали возможность самому распорядиться прахом своего отца.

Судья постановил: «По закону прахом распоряжаются исполнители воли покойного». Все это было очень грязно и неприятно.

Последовали новые неприятности со стороны Марии, заявившей, что она имеет право называться леди Корда и что по венгерским законам ей, как вдове, принадлежит половина наследства Алекса, а Элекса не должна получить ничего, потому что отказалась от титула, став миссис Меткаф. Затем Мария обратилась с просьбой предоставить ей британское подданство, потому что она — вдова Алекса. Но все это затмила распродажа картин Элексой, чье право владения ими было, наконец, подтверждено судом.

Больше не возобновлялись разговоры о «памятнике Алексу». Полотна Ван Гога, Ренуара, Сезанна и многие другие попали на аукцион «Сотбис». В газетах поместили фотографию улыбающейся Элексы под заголовком «Миллион фунтов?».

То был первый и последний раз, когда коллекция Алекса демонстрировалась публике. Итоговая сумма составила 464470 фунтов стерлингов.

Вскоре Элекса стала одной из самых шикарных женщин Лондона, она устраивала грандиозные приемы, была в центре светской жизни. У нее были деньги, красота, ум, перед ней открывалась каждая дверь. Она родила троих детей и оказалась любящей матерью. Умерла она в 1966 году, через десять лет после Алекса и через два года после развода с Дэвидом Меткафом от случайной передозировки снотворного.

«Если у вас всего достаточно, вам повезло; если больше чем достаточно — это вредно».

Алекс всегда хотел иметь «больше чем достаточно», но никогда не рассчитывал, что станет от этого счастливым. Бедная Элекса перепутала богатство со счастьем — ошибка, которой никогда не совершал Алекс.

Ее смерть показалась бы ему глупой. Он хотел, чтобы все люди вокруг него были счастливы. Он не удивился бы, узнав, что Мария умерла дряхлой, озлобленной старухой, но это его огорчило бы. Он прекрасно знал, чем он был ей обязан, когда ее звезда сияла ярче его.

На месте офиса на Пиккадилли теперь гостиница. Студии «Дэнем» больше нет. Шеппертон принадлежит кому-то другому. Яхта Elsewhere переходила из рук в руки и превратилась, наверно, в баржу или корабль контрабандистов. Питер возникает время от времени и называет себя Питер В. де Корда. Фильмы Алекса иногда показывают по телевидению.

Алекс обожал ученость, но сам больше интересовался легендами, нежели фактами. Он был художником в не меньшей степени, чем бизнесменом, и до самого конца в нем оставалось что-то от студента и мечтателя. Как он и надеялся, памятником ему служат его фильмы, ведь он всегда говорил, что у них своя жизнь. Они сделали его знаменитым и богатым и поддержали бы в старости, если бы он до нее дожил.

Жизни Алекса не хватило на то, чтобы совершить все, о чем он думал. Другим понадобились бы десятилетия, чтобы получить студию в Голливуде. Алексу же хватило двух лет, и эта затея сразу же наскучила ему. У него была потрясающая способность начинать что-то новое, подниматься, как Феникс из пепла, даже если пламя разжег он сам. Он прекрасно вписывался в послевоенное общество Вены и Берлина, а до того — в литературные круги Будапешта. Везде чувствовал себя как дома. Алекс везде был дома, но будто никогда точно не знал, где бы ему хотелось быть. Собственность для него не имела смысла. Он был уверен, что сможет купить еще, начать все заново, осуществить очередную мечту.

Чтобы понять Алекса, нужно дать волю воображению. Это был очень сдержанный, сложный человек; почти ничего не известно о том, каким он был в прошлом, он запомнился в основном таким, каким был в последние годы, — шикарным, преуспевающим, обворожительным, немного меланхоличным. Мало осталось в живых тех, кто помнит его стройным, амбициозным, энергичным молодым человеком, ставящим свой первый фильм, или эксцентричным европейцем эмигрантом, сражающимся в солнечной Калифорнии с чужим языком и требовательной женой, или элегантным иностранцем, который прибыл в Англию в 1931 году и создал новую промышленность. Я могу представить себе, каким он был в те далекие годы, потому что прошлое всегда проглядывало в его поступках, жестах и разговорах. Насколько возможно, он старался создать для нас особый мир с таким же вниманием к мелочам и с таким же вкусом, которые были в его фильмах.

После его смерти прошло уже более двадцати лет. Золи умер, «бедняжка Золи», которому так не нравилось быть средним братом и которому так не хватало Алекса после его смерти. Мерль, единственная оставшаяся в живых леди Корда, живет в Малибу. Она все еще красива, все еще очень тепло говорит об Алексе, хранит на полках его книги, а на стене фотографию.

Мой отец пережил Алекса на двадцать три года. Он продолжал работать, даже когда ему было уже далеко за семьдесят. Он пережил Алекса, Золи, Лейлу, безвременно скончавшуюся от рака, бесконечные судебные заседания и иногда случавшиеся приступы депрессии.

Кое-кто говорит, что он был бы счастлив, если бы умер раньше Алекса или хотя бы одновременно с ним. Я лично в этом сомневаюсь. Он увидел, как выросли его дети от второго брака (один из них пошел по его стопам и стал художником). Он наслаждался жизнью, путешествовал, ходил по музеям. До самого конца он рисовал, а умер совершенно неожиданно, когда собирался выйти, чтоб купить деликатесы на уик-энд.

Я видел его в последний раз, когда он пригласил нас отобедать, заказал огромное количество еды и заснул над бокалом вина. Когда принесли счет, он вдруг проснулся, взял меня за руку и сказал, будто вспоминая Алекса: «Не такая уж плохая была у нас жизнь, правда? Бывали ведь и хорошие времена».

Он замолчал, пока искал деньги по карманам, посмотрел на своих детей, которые так выросли, что теперь, наверно, казались ему чужими, ведь он привык смотреть на них, как на малышей.

Потом, с трудом надевая пальто, он вздохнул и закрыл глаза. «Какого черта, — сказал он. — Алекс был очень хорошим человеком».

Перевод с английского М.Теракопян

S U M M A R Y

Natalya Sirivlya
Middle age crisis
Report on the 4-th Russia's Film Forum SILVER NAIL showing latest trends in the young cinema.

Nina Zarkhi
Tears dropping
Mikhail Trofimenkov
The great illusion
Nina Tsyrkun
Make war, not love!
Andrei Plakhov
Tarantino human-faced
Andrei Plakhov
Virtual tragedy
Elena Plakhova
Fareastern subtilties
Coverage of Berlinale-98 and reviews of the hits of the programme: THE BIG LEBOWSKI (USA — Gr.Britain); WAG THE DOG (USA), JACKIE BROWN (USA), I WANT YOU (Gr Britain), YUE KUAI LE, YUE DUO LUO / HOLD YOU TIGHT (Gongkong — China), FANG LANG / SWEET DEGENERATION (Taiwan — China — Japan).

Oleg Kovalov
Optical phantasy N 5
Natalya Sirivlya talks to film-maker and film critic Oleg Kovalov on his new work MEXICAN PHANTASY — an auteurish version of Sergei Eisenstein's QUE VIVA MEXICO!

Katerina Tarkhanova
A train of associations in keeping with happy non-love
Review of Woody Allen's EVERYONE SAYS I LOVE YOU (USA).

Yulia Pankratova
On televiewer's rights
Review of TV broadcasting THOSE WHO.

Elena Pobereznikova
Spectacle of other kind
Review of telecast TOGETHER.

Sergei Kovalyov
Once a liar...
Sergei Selyanov
That's cinema
Dmitry Savelyev
7000 seconds of war
Aleksandre Lungin
War and community
AFTERWARD rubric includes stuff on Aleksandre Nevzorov's LIMBO.

Vadim Yu Tsaryov
Globalism, culturism and post-tourism
Essay on locus of culture and church in up-to-date Russian society.

Igor Zolotussky
Redistribution in Peredelkino
Outline of implicite clash between church and culture in the name of mental impact.

Natalya Ryazantseva
Reflecting in «waiting room»
Pondering over TV series and mass culture.

Leonid Aleksandrovsky
Magic formula of Martin Scorsese

Martin Scorsese: Where cinema goes?
Portrayal of Martin Scorsese and questionnaire by the film master requested by film-makers of various tends.

Elena Stishova
Sense and sensibility
Reflections concerning Russia's cinema award NIKA.

Semyon Levin
NTV-DESIGN — space of perfect game
Conversation with the head of the company designing the imagery of the NTV channel.

Vyacheslav Glazychev
TV head piece — a subtle matter
Essay on TV design.

Natalya Lukinykh
Animation for tele-shop
Criticism of animation in spots and commercials.

Tele-commercials: toys for the adults, or The whimsical way of selling things
Kids' favourites serve as trading agents.

Federico Fellini, Bernardino Zapponi
Fellini — director's diary
Script of Fellini's TV-film.

Michael Korda
The charmed lives
The end of the memoirs.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 18 05 98 Подп к печати 26 06 98
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ л 11,25 Усл печ л 14,62 Уч -изд. л 14,53
Заказ 199 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10 92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

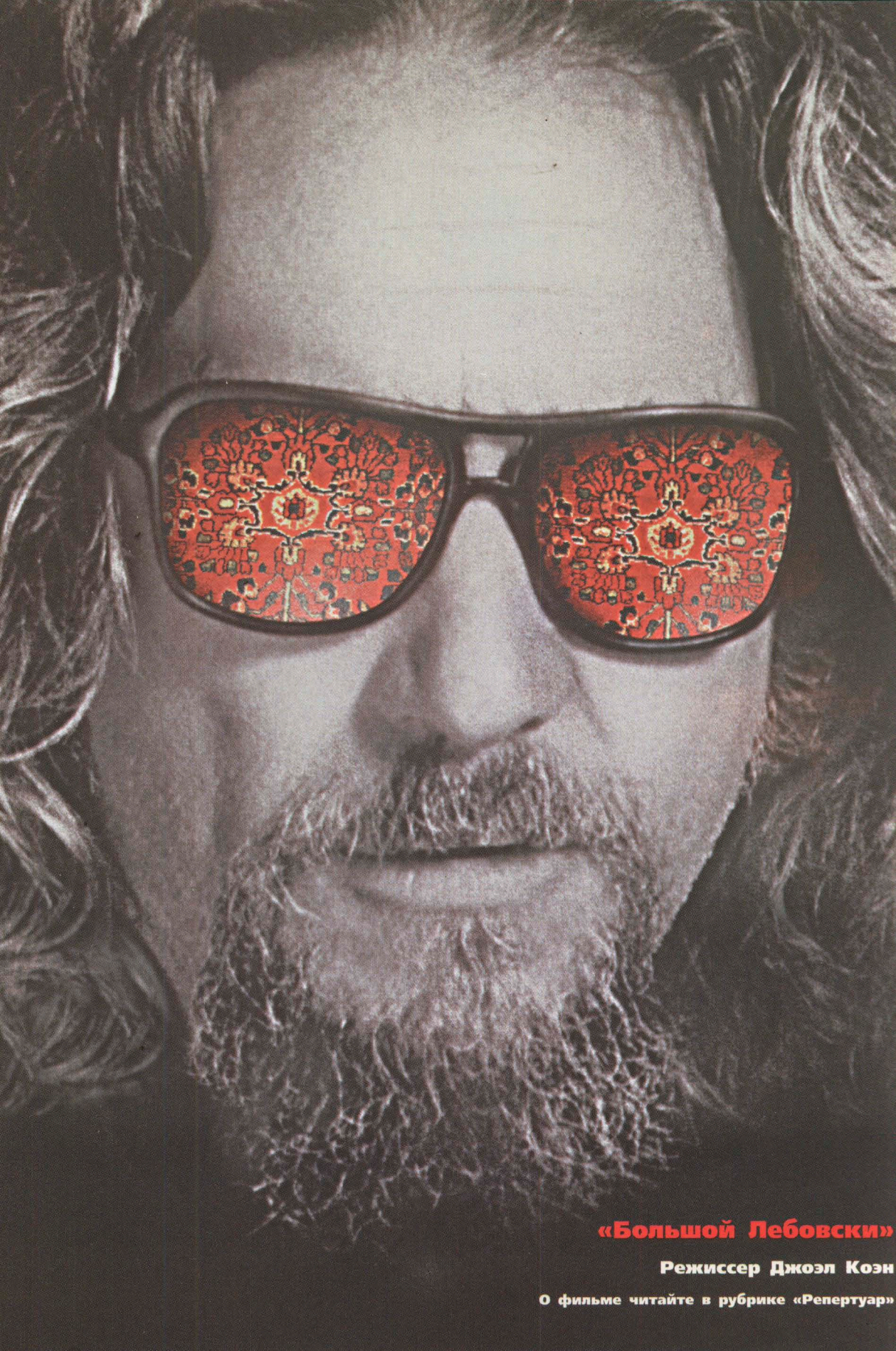
«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу
ул Усиевича, 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок 151-3779
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул Дружинниковская, 15),
в Союзе кинематографистов (ул Васильевская, 13),
в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, 6),
в книжном магазине «Ad Marginem» (1-й Новокузнецкий
пер , 5/7, т 951-9360),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998



«Большой Лебовски»

Режиссер Джоэл Коэн

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.ВАРТАНОВА, И.ЗОЛОТУССКОГО, В.КИСУНЬКО, С.КУЗНЕЦОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА, Т.МОСКВИНОЙ, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, В.ЦАРЕВА, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Внеочередной съезд кинематографистов России

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«СТРАНА ГЛУХИХ» Валерия Тодоровского
«МУ-МУ» Юрия Грымова
«ТИТАНИК» Джеймса Кэмерона
«ТАЙНЫ ЛОС-АНДЖЕЛЕСА» Кёртиса Хэнсона
«ШОУ ТРУМЕНА» Питера Уира

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

АЛЛА КЛЮКА
ИВАН ОХЛОБЫСТИН
МАЙКЛ НАЙМАН
ДМИТРИЙ АСТРАХАН

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

С.Кузнецов и Д.Нисевич о голливудских Чужих
К.Разлогов о метаморфозах кинопоказа на ТВ
Брюс Стерлинг о киберпанке

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Переписка Леонида Оболенского и Леонида Рымаренко
Сценарий Лили Брик
Джорджо Агамбен об искусстве и рынке

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК
Марсель Карне. ЖАЖДА ЖИЗНИ

7